HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

486

3.50

John M. Bank

WAGNER

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-16 de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet, 2e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 4e édition.
J.-S. Bach, par André Pirro, 2e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 4e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 2e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 2e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi.
Haydn, par Michel Brenet.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry.
Wagner, par Henri Lichtenberger.

En préparation :

Grétry, par Pierre Aubry. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Liszt**, par Jean Chantavoine. — **Orlande de Lassus**, par Henry Expert. — **Grieg**, par Georges Humbert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Brahms**, par P. Landormy. — **Lulli**, par Lionel de la Laurencie. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Haendel**, par Romain Rolland. — **Schubert**, par Gaston Carraud. — **Gluck**, par Julien Tiersot, etc., etc.

DU MÊME AUTEUR :

A LA MÊME LIBRAIRIE

Richard Wagner, poète et penseur. 4e édit, 1 vol. in-8. *Couronné par l'Académie française* . . . . . 10 fr. »
La philosophie de Nietzsche, 11e édition. 1 volume in-16. 2 fr. 50
Aphorismes et fragments choisis de Nietzsche, 4e édition, 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
Henri Heine, penseur. 1 volume in-8 . . . . . 3 fr. 75

ML
410
.W1
L42
1909

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

WAGNER

PAR

HENRI LICHTENBERGER
Maître de conférences à la Sorbonne.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1909
Tous droits de traduction et de reproduction réservés

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

WAGNER

LA VIE

I

JEUNESSE ET PREMIÈRES EXPÉRIENCES

En 1813, l'année de la mémorable « bataille des nations » qui affranchissait l'Allemagne du joug napoléonien et de l'hégémonie française, naissait à Leipzig, le 22 mai, Wilhelm Richard Wagner, le neuvième enfant du greffier de police Friedrich Wagner et de son épouse Rosina née Peetz. La famille Wagner appartenait à la petite bourgeoisie saxonne. Le grand-père du créateur du drame musical avait été simple commis aux postes de Leipzig ; ses ancêtres au XVIIe et au XVIIIe siècles, d'humbles maîtres d'école. Son enfance s'écoule dans un cercle de famille fort modeste mais où se montre, pourtant, un intérêt très actif pour la littérature et l'art. Son père, passionné de théâtre, suivait avec enthousiasme le mouvement dramatique

allemand ; il avait joué lui-même à Leipzig sur une scène d'amateurs et avait su faire de son intérieur un petit centre intellectuel très vivant où fréquentaient volontiers les artistes. Son oncle, Adolphe Wagner, était un fin lettré, doué d'une curiosité universelle qui s'étendait à la musique comme à la poésie, à la philosophie comme à la philologie classique. Dans ce milieu bourgeois très simple, sans grandes exigences matérielles, sans instincts de lucre, sans hautes ambitions sociales, mais très sincèrement épris des choses de l'esprit, Wagner a puisé de bonne heure ce culte idéaliste de l'art qui apparaît comme l'un des traits fondamentaux de sa nature.

Quelques mois après la naissance du petit Richard, Frédéric Wagner mourait (22 nov. 1813), victime de l'épidémie de typhus qui sévit à Leipzig où, après les grandes journées de bataille d'octobre, près de cent mille cadavres étaient demeurés entassés, dans la ville ou aux alentours. Six mois après (mai 1814) sa veuve, qui restait dans une situation assez précaire, se remariait avec un ami dévoué de son premier mari, Louis Geyer, qui s'occupait dès lors avec une sollicitude toute paternelle de ses enfants d'adoption. Au mois d'août 1814 toute la famille va s'établir à Dresde où elle reste fixée pendant treize ans.

Geyer unissait en sa personne les talents assez

disparates de peintre, d'acteur et même d'auteur dramatique. Ce n'était pas un beau génie et il ne s'est guère élevé au-dessus du niveau d'un dilettante intelligent. Mais à défaut de dons supérieurs il avait, semble-t-il, une réelle ouverture d'esprit, un sentiment élevé de l'art, une nature délicate et sympathique, un dévouement sans bornes pour les siens. Dans son intérieur d'artiste peu fortuné mais non point bohème régnait la plus franche cordialité. La jeunesse de Richard put s'y épanouir librement, s'y développer en pleine indépendance, à l'abri de la gêne matérielle, à l'abri aussi de toute influence tyrannique. Il put prendre conscience de lui-même sans hâte, sans contrainte, sans que personne songeât à violenter ses goûts. C'était là un inestimable bienfait et il a toujours gardé à son père adoptif une profonde reconnaissance et un respect tout filial. Il eut la bonne fortune, comme il le disait lui-même plus tard « de n'être point éduqué », de pousser au hasard, « en pleine anarchie » : il n'eut point d'autres maîtres « que « l'art, la vie et lui-même ».

En raison même de la complexité de ses aptitudes, l'enfant fut assez long à trouver sa voie. Des influences variées le sollicitaient dans des sens très divers. Se dirigerait-il vers la carrière du théâtre comme ses sœurs Rosalie, Louise et Cla-

ra, ou comme son frère Albert qui abandonnait ses études de médecine pour monter sur les planches ? Deviendrait-il peintre comme l'eût souhaité Geyer qui rêvait de voir son fils adoptif atteindre à la maîtrise dans un art où lui-même n'avait pu obtenir que de modestes succès d'amateur ? Ou bien encore serait-il humaniste et littérateur à la façon de son oncle Adolphe Wagner ? L'enfant ne se sentait pas guidé dans son choix par une de ces vocations impérieuses qui décident sans appel de la vie d'un homme.

Le théâtre assurément l'attirait : il tenait son rôle dans les pièces de circonstance que Geyer faisait représenter parfois chez lui à l'occasion des fêtes de famille ; même il lui arriva un jour de remplacer au pied levé, dans le petit rôle du fils de Guillaume Tell, l'enfant chargé ordinairement de jouer ce personnage. Mais il n'a jamais sérieusement songé à entrer au théâtre et il semble même qu'il ait ressenti de bonne heure, comme son oncle Adolphe, une sorte de répugnance pour « l'écurie de Thalie » et les « comédiens fardés ». La peinture aussi ne lui déplaisait pas. Il eût volontiers composé de grands tableaux comme ceux qu'il voyait suspendus dans l'atelier de Geyer ; mais les débuts forcément arides de l'enseignement du dessin le rebutè-

rent et il se lassa très vite « de dessiner indéfiniment des yeux ». Les humanités le retinrent davantage. Il reçut une éducation classique complète à la *Kreuzschule* de Dresde, fut un écolier modèle, s'enthousiasma pour Homère, pour les drames grecs et pour les tragédies imitées de l'antique du poète saxon Apel, s'éprit passionnément de Shakespeare, décréta à 11 ans qu'il serait poète et ébaucha même un drame très noir et très violent, *Leubald*, dont le héros était un surhomme redoutable aux guerriers et irrésistible auprès des femmes, où le mot *Schurke* (canaille) revenait 104 fois, et où l'imitation de Shakespeare, des drames de chevalerie allemands, des « génies » du *Sturm und Drang* et des romantiques sautait aux yeux à chaque ligne. Mais sa vocation philologique et littéraire n'était pas solide : l'humiliation qu'il ressentit lorsqu'à son entrée au collège Nicolaï à Leipzig on le fit redescendre d'une classe, suffit pour lui enlever du coup toute ardeur au travail et le détourner à tout jamais de la carrière académique.

En définitive Richard Wagner, pendant ses années d'enfance à Dresde, hésite et tâtonne. Il amasse un trésor de connaissances et d'expériences qui lui seront précieuses dans la suite. Il acquiert une solide culture classique. Il cultive en lui l'imagination pittoresque. Surtout il

s'initie de bonne heure aux nécessités pratiques de la scène, aux mille petits détails de la technique dramatique. Mais il ignore encore ce qu'il veut faire. Sa vocation musicale s'annonce à peine. Il ne montre de disposition spéciale pour aucun instrument. Comme enfant il apprend à jouer au piano deux morceaux de Weber, le célèbre *Jungfernkranz* du *Freischütz* et la romance *Ueb' immer Treu und Redlichkeit*. La veille de sa mort Geyer se fit jouer par lui ces deux compositions, et le petit Richard, âgé de huit ans, put entendre le malade dire à sa femme d'une voix affaiblie : « Aurait-il peut-être du talent pour la musique ? » Le pressentiment du moribond devait, par la suite, se réaliser au delà de toute prévision.

Il n'y paraît guère tout d'abord. Pendant les années de Dresde rien n'annonce encore, chez Wagner, le génie musical. Il se prend à la vérité d'un enthousiasme profond pour Carl Maria von Weber qui, à partir de 1817, remplit les fonctions de *Kapellmeister* à l'Opéra de Dresde ; il suit avec passion les efforts du grand musicien pour créer en face de l'opéra italien à la mode un opéra national vraiment allemand et populaire ; il s'exalte lorsqu'en 1822 il assiste aux représentations du *Freischütz* et pressent confusément dès ce moment que le délicieux chef-

d'œuvre de Weber est une des parcelles les plus précieuses du patrimoine artistique de l'Allemagne ; il ressent comme un deuil personnel la nouvelle de la triste fin de Weber à Londres en 1826. Mais il ne fait aucun effort sérieux pour se préparer à marcher sur les traces du grand homme qu'il admire. La technique du piano le rebute comme celle du dessin et il la néglige sans pudeur. Son maître de piano, Humann, l'ayant surpris un jour en train de jouer de mémoire avec des doigtés fantastiques l'ouverture du *Freischütz* décréta : « Mon garçon, tu deviendras peut-être quelque chose un jour, mais tu ne seras jamais un musicien ! » Ayant essayé quelques années plus tard de se mettre au violon il devint « le plus mauvais élève » d'un artiste du *Gewandhaus*, Robert Sipp, qui ne put jamais obtenir de lui un travail régulier. Lorsque, à la grande surprise de sa famille il décida à 15 ans qu'il serait musicien, il ne possédait la technique d'aucun instrument. Et dans la suite même il ne prit jamais la peine de combler cette lacune de son éducation première.

C'est à Leipzig seulement, où la famille Wagner va se fixer en 1827, que s'affirme enfin la vocation de l'enfant. L'audition des symphonies de Beethoven aux concerts du *Gewandhaus* et plus spécialement une exécution d'*Egmont* à laquelle il

assista en 1828 fut pour lui une révélation foudroyante. Il eut subitement l'intuition de la puissance expressive du langage musical. Et il décida aussitôt qu'il apprendrait la musique, non pas — notons-le bien — avec l'intention d'exprimer dans la langue des sons ses émotions intimes, mais parce qu'il y voyait un *instrument* incomparable pour communiquer au drame la chaleur et la vie. Il se lance à corps perdu dans cette étude nouvelle, persuadé qu'il lui suffirait de huit jours pour se mettre au courant de l'harmonie et du contrepoint. Un coup d'œil jeté dans le traité de Logier le convainc bientôt que les choses ne sauraient aller aussi vite. Sans se décourager, cependant, il compose une sonate, un quatuor et un grand air, il esquisse le plan d'un opéra sur la *Cuisine des sorcières* de *Faust*, il ébauche une pastorale dont il puise l'inspiration dans les *Caprices de l'amant* de Gœthe et dans la Symphonie pastorale de Beethoven. Il se rend compte, pourtant, qu'il lui faut bien se résigner à apprendre la technique musicale qu'il ignore. Sur ses instances, sa mère consent à lui faire donner des leçons par un professeur sérieux, Gottlieb Müller. Mais l'impétueux néophyte remplit de stupeur le pauvre homme, par l'extravagance d'un mysticisme musical exalté qu'il avait puisé dans la lecture

d'Hoffmann, et le professeur à son tour rebuta son fougueux élève par la sécheresse d'un enseignement pédantesque et maussade. De nouveau Wagner essaie de voler de ses propres ailes. Il compose une Ouverture qu'il regardait lui-même quelques années plus tard comme « le point culminant de son extravagance ». Le tissu musical, dit-il, en était si compliqué que la neuvième symphonie de Beethoven paraissait, à côté, aussi claire qu'une sonate de Pleyel ; le trait le plus saillant de cette œuvre étrange était le retour obstiné, toutes les quatre mesures, d'un coup de timbale fortissimo, qui provoqua chez les auditeurs interloqués, d'abord l'étonnement, puis l'exaspération et finalement la plus mortifiante hilarité. Un peu assagi après cette expérience et devenu « étudiant en musique » à l'Université de Leipzig, Wagner rencontre enfin un professeur intelligent et modeste, le cantor Weinlig qui le prend en affection et en estime, réussit à lui imposer une salutaire discipline et lui enseigne en six mois l'harmonie et le contrepoint. Maître de la grammaire de la langue musicale après ce sévère apprentissage, Wagner a désormais conquis l'indépendance : possédant à fond les règles de son art il se sent par là même affranchi de leur tyrannie. D'ailleurs en s'émancipant Wagner s'est du même coup assagi. Au

culte de Beethoven il associe maintenant celui de Mozart. Ses premières compositions de musique pure qu'il écrit à ce moment et réussit à faire exécuter aux concerts de Leipzig ou de Prague sont correctes et sans grande originalité. Et sa première œuvre lyrique, les *Fées* n'est guère encore qu'un traditionnel opéra romantique où l'imitation de Beethoven, de Weber, de Marschner apparaît très clairement.

Les études de Wagner, cependant, touchent à leur fin. Il a vingt ans. Il sent le besoin de se créer une situation indépendante, de ne pas rester indéfiniment à la charge de sa famille. Et comme, malgré ses premiers succès de compositeur, il ne peut compter pour vivre sur le produit de ses œuvres musicales, il se trouve tout naturellement amené à chercher une occupation au théâtre. Habitué depuis son enfance à fréquenter le monde des acteurs, il ne pouvait lui déplaire de vivre dans ce milieu. Et comme il rêvait de composer des opéras, la fréquentation journalière du théâtre ne pouvait que lui être profitable en lui fournissant tout naturellement l'occasion de faire représenter ses œuvres. En 1833, nous voyons Wagner se rendre à Würzbourg auprès de son frère Albert et remplir au théâtre les modestes fonctions de répétiteur pour les solistes et les chœurs, aux gages de

10 gulden par mois. Puis, en 1834, il accepte les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Magdebourg (1834-36). Chassé de ce poste par la faillite du théâtre, il rentre d'abord pour quelque temps à Leipzig, puis multiplie les démarches à Berlin pour se créer une situation. Il pousse jusqu'à Königsberg où on lui laissait espérer une place de chef d'orchestre; à peine l'a-t-il occupée que le théâtre de Königsberg fait à son tour faillite. Et Wagner se trouve trop heureux d'obtenir une situation de premier Kapellmeister au théâtre de Riga qui vient d'être réorganisé par Holtei et où il reste en fonctions pendant près de deux ans (1837-39). Durant ces cinq années d'existence errante, il apprend à connaître dans le détail toutes les misères de la vie de théâtre dans les petites résidences allemandes.

Par surcroît il se marie. Il rencontre à Magdebourg, en novembre 1834, une jeune et charmante actrice, Wilhelmine Planer, qui tenait au théâtre l'emploi des jeunes premières. Elle lui apparaît dans le petit monde des coulisses comme le seul être digne d'intérêt; et tout de suite il s'éprend d'elle, il veut l'épouser. Il réussit non sans peine à décider la jeune fille. Et le 24 novembre 1836, il l'épouse, à Königsberg, contre le gré de sa famille, à un moment où il

se trouvait lui-même sans situation. Dès la première année son ménage manque de se disloquer. Mari très pauvre et très amoureux d'une actrice fort belle et très entourée, Wagner tourmente sa femme par « les explosions d'une intolérable jalousie. » Or voici qu'au printemps de 1837 le théâtre de Königsberg fait faillite. Les deux époux sont sans position. C'est la misère à bref délai. Précisément à ce moment la jeune femme rencontre sur son chemin un homme riche qui lui témoigne sa sympathie de la façon la plus délicate et la plus empressée. Effrayée par la perspective d'une existence misérable, maltraitée par un mari jaloux, elle se décide à le planter là. Poussé par ses camarades et par sa famille, Wagner se résout à la séparation. Déjà il a déposé devant le tribunal de Königsberg une demande en divorce, lorsqu'au moment décisif Minna recule devant la rupture irrévocable : elle revient à son mari et reprend la vie commune. Ainsi ce mariage aventureux, où il se jette comme pour défier le sort, est pour Wagner dès le début une source de soucis et de tribulations : « J'étais amoureux, dit-il plus tard dans sa *Communication à mes amis*, je me mariai par entêtement, je souffris et fis souffrir les autres en raison de la situation lamentable d'un intérieur sans ressources, et m'enfon-

çai ainsi dans la misère qui a ruiné des existences par milliers. »

Assailli de toute part par l'adversité, le tempérament robuste et combatif de Wagner répond par un vigoureux mouvement de révolte.

De par son éducation première, Wagner subissait l'influence des deux grands courants qui dominaient la vie spirituelle allemande au début du XIXe siècle, le classicisme et le romantisme. Au classicisme le rattachent la solide éducation gréco-latine reçue à Dresde et Leipzig, ses lectures d'Homère et des tragiques grecs, ses relations avec l'humaniste Adolphe Wagner, son culte pour les deux héros du classicisme littéraire allemand, Gœthe et Schiller, son enthousiasme profond pour Beethoven et Mozart. Des affinités plus étroites encore peut-être de tempérament et de goûts l'attirent vers les romantiques. Il s'imprègne du mysticisme fantastique d'Hoffmann ; il lit assidûment Tieck et Fouqué ; il se passionne pour Weber et son *Freischütz*. Il partage avec les romantiques le sentiment profond de la nature, une certaine émotivité religieuse, le goût du merveilleux, l'amour des contes et traditions populaires, le culte ému de la patrie allemande et l'aspiration ardente vers un art vraiment national et germanique.

Vers 1830, une influence nouvelle vient se

superposer à celles qui avaient jusqu'alors agi sur Wagner. C'est l'époque où, à la suite de la Révolution de Juillet et du triomphe en France des idées libérales, les aspirations libertaires prennent en Allemagne aussi un essor nouveau. En opposition consciente avec le romantisme devenu l'allié de la réaction politique et religieuse, un radicalisme de plus en plus décidé se répand parmi la jeunesse allemande. On proteste contre le régime d'oppression politique que les monarques de la Sainte-Alliance font peser sur l'Allemagne, contre l'obscurantisme clérical ou piétiste qui se développe à la suite du mouvement du « réveil » protestant ou de la renaissance catholique, contre l'hypocrite pruderie de la vieille morale allemande. C'est le moment où Börne, dans ses *Lettres de Paris*, lance ses diatribes virulentes contre le servilisme allemand et convie avec passion ses compatriotes, à secouer le joug des Princes et à fonder un régime de liberté et d'égalité, — où Heine, converti aux idées Saint-Simoniennes remet en honneur la joie de vivre hellénique injustement flétrie par le spiritualisme chrétien et rêve de fonder « une démocratie de dieux terrestres égaux en béatitude et en sainteté », — où Gutzkow dans son roman de *Wally*, Laube dans la *Jeune Europe*, prêchent la doctrine de l'émancipation de la femme et de

la réhabilitation de la chair, au grand scandale des gardiens de la morale publique.

Or Wagner subit très fortement la contagion des idées nouvelles. Son tempérament plein de sève et bouillonnant d'ardeur le jette tout naturellement dans les rangs de ces audacieux novateurs qui se font les champions de jeunesse contre les puissances vieillies de la tradition et du passé, contre le despotisme inintelligent des princes égoïstes et indifférents à la cause de la renaissance nationale. Il se lie d'amitié à partir de 1833 avec Laube l'un des chefs du mouvement de la « Jeune Allemagne » qui dirigeait à ce moment le *Monde élégant*, une des plus importantes revues littéraires de Leipzig. Il se plonge dans la lecture des œuvres de Heinse, l'un des représentants les plus brillants du sensualisme artiste en Allemagne. Il s'affirme révolutionnaire en politique comme en morale. Dans son second opéra, la *Défense d'aimer* qu'il compose pendant l'été de 1834 et dont il emprunte le sujet au drame de Shakespeare *Mesure pour mesure,* il se fait l'apologiste de la sensualité méridionale et de la joie de vivre en nous montrant le gouverneur de Palerme, un Allemand pudibond et hypocrite, démasqué et confondu par ses sujets siciliens à qui il prétend interdire la joyeuse licence du carnaval, les plaisirs faciles et la liberté de l'amour

Dans *Rienzi* qu'il écrit quatre ans plus tard à Riga (1838), le sentiment qui l'anime d'un bout à l'autre de son œuvre c'est cet amour ardent de la liberté qu'il sent bouillonner dans son propre cœur et dont il voit dans le grand tribun romain une noble incarnation. Il chante la lutte glorieuse de la liberté et de la loi contre les caprices et le despotisme arbitraire d'une aristocratie brutale et corrompue. Et cette évolution vers le sensualisme a pour corollaire un changement profond dans ses idées sur l'art. Il se sent un éloignement toujours plus marqué pour la sécheresse scolastique de l'art allemand. Ce qu'il exige maintenant, avant tout, du drame musical, c'est la vie et la passion, l'effet immédiat sur le public. Il est plein d'indulgence pour l'opéra italien et français. Le Grand-Opéra de Paris exerce sur lui une véritable fascination. C'est là qu'il voudrait voir représenter son *Rienzi*.

Loin de se poser en révolutionnaire intransigeant, il ne demande qu'à s'adapter à son milieu. Son ambition est de faire applaudir un bel opéra conforme aux lois traditionnelles du genre, mais qui soit en même temps un vrai drame, écrit dans une langue musicale élevée et sincère. Il ne déclare pas la guerre au drame lyrique de son temps. Il revendique seulement pour

lui-même le droit d'être à la fois bon praticien de théâtre, et artiste hautement inspiré.

II

PARIS ET DRESDE

Les intrigues d'un ami peu scrupuleux qui convoitait sa succession chassent Wagner de son poste de Riga. Il prend alors une résolution hardie jusqu'à la témérité : il s'en va droit à Paris. Pauvre d'argent et riche d'espoir il s'embarque pour la lointaine capitale, comptant sur son *Rienzi* pour y récolter richesse et gloire. La désillusion fut cruelle.

Ses débuts sont assez heureux. A peine débarqué à Boulogne-sur-Mer, il rencontre son illustre compatriote Meyerbeer dont il fait la conquête. Il se présente à Paris sous ses auspices. Introduit et patronné par lui dans le monde des artistes, il y trouve un accueil empressé et courtois. Mais lorsqu'il s'agit, pour lui, de faire jouer sa musique les déceptions succèdent aux déceptions. Il compose des romances pour les salons parisiens, les *Deux grenadiers* de Heine, *Mignonne* de Ronsard, l'*Attente* et *Dors mon enfant* de Victor Hugo : elles sont déclarées trop compliquées et mises de côté. Il fait accepter la *Défense d'aimer*

à la Renaissance : avant que sa pièce ait pu passer le théâtre fait faillite. Il s'abaisse jusqu'à demander à écrire la musique de scène pour un vaudeville de Dumanoir, la *Descente de la Courtille* : il se voit souffler cette modeste commande par un concurrent adroit. Il espère un instant que le directeur de l'Opéra Léon Pillet va lui demander un drame sur la légende du Hollandais volant : ce beau rêve s'évanouit bien vite en fumée et Pillet se borne à lui acheter le scénario de son drame — pour le confier à un autre compositeur. Il n'est pas plus heureux dans ses tentatives pour faire jouer sa musique dans les concerts parisiens. Une de ses ouvertures de concert mise en répétition au Conservatoire n'est jamais exécutée. L'ouverture de Christophe Colomb est donnée à un concert organisé par l'éditeur Schlesinger, mais les cuivres jouent si faux que le public n'y peut rien comprendre.

Et c'est alors pour le pauvre musicien la misère noire. Il en est réduit, pour ne pas mourir de faim, à écrire pour Schlesinger des arrangements pour tous les instruments, y compris le cornet à piston, des opéras à la mode, depuis la *Favorite* jusqu'au *Guitarrero* ou à la *Reine de Chypre*. Entre temps il s'improvise écrivain et critique d'art et publie des nouvelles, des comptes rendus, des fantaisies, des caprices esthétiques dans diverses

revues ou gazettes de musique soit françaises soit allemandes. Sa tentative pour conquérir Paris n'a abouti qu'à la plus lamentable défaite.

Ces fâcheuses expériences provoquent dans ses idées un nouveau revirement.

Dans sa patrie Wagner s'était heurté à la mesquinerie de la vie allemande ; il s'était insurgé contre l'étroitesse des préjugés politiques et contre le rigorisme moral. Son tempérament ardent et impétueux, avide de liberté, de grandeur, de jouissance, s'était révolté contre toute cette médiocrité ambiante. Et il s'était tourné vers Paris, la métropole de l'intelligence et de l'art, où il espérait pouvoir s'imposer par un coup d'éclat à l'admiration du public international. Or il lui apparaît maintenant qu'il s'est trompé du tout au tout sur la valeur du monde musical français. Ce qu'il trouve à Paris c'est un art perverti sous l'influence du capitalisme, un art qui n'a plus rien d'une religion mais qui est simplement un divertissement pour de riches oisifs, une industrie de luxe visant uniquement à l'effet et au succès matériel. Et dès lors il le méprise du plus profond de son être. Il méprise ces compositeurs « arrivés », comme Auber et Halévy, en qui il voit non point de vrais artistes mais d'adroits praticiens préoccupés surtout d'exploiter fructueusement leur talent en flattant le goût de la foule.

Il méprise les virtuoses du chant, qui font la roue devant un public idolâtre et veulent uniquement briller pour leur compte sans se soucier le moins du monde des œuvres qu'ils interprètent. Il méprise les grands instituts d'art parisien, l'Opéra, l'Opéra-Comique, les Italiens où la mise en scène seule est soignée et où l'exécution proprement dite est dénuée de tout cachet véritablement artistique. L'Art lui semble honteusement profané à Paris ; les vendeurs se sont installés dans le temple et s'y livrent à leur sacrilège trafic. Et l'idéalisme de Wagner prononce l'anathème sur cette foire aux vanités. Il hait de toutes ses forces ce monde brillant et vain, mort à toute foi et à tout enthousiasme, où il se sent incompris dans ses aspirations les plus nobles, froissé dans ses convictions les plus sincères.

Et alors fleurit dans le cœur du pauvre artiste comme un renouveau de tendresse pour les dieux de sa jeunesse. Il se reproche maintenant de leur avoir été un instant infidèle, de s'être laissé aveugler par le clinquant de l'art welsche, d'avoir sacrifié à l'idole de la mode. Humilié et contrit il revient au culte des grands maîtres allemands. Une représentation du *Freischütz* qu'il entend à l'Opéra gonfle son cœur d'attendrissement : « Oh ! ma splendide patrie alle-

mande ! s'écrie l'exilé, comme je t'aime, comme je te chéris, ne fût-ce que parce que le *Freischütz* est né sur ton sol ! Combien j'aime le peuple allemand qui aime le *Freischütz*, qui aujourd'hui encore croit aux merveilles de la plus naïve des légendes, qui aujourd'hui encore, parvenu à l'âge viril, ressent des terreurs mystérieuses et douces qui firent frisonner son cœur au temps de sa jeunesse ! O charmante rêverie allemande, ô rêverie des bois, rêverie du soir, des étoiles, de la lune, du clocher de village qui sonne le couvre-feu ! Combien est heureux celui qui peut vous comprendre, croire, sentir, rêver, s'exalter avec vous. » A Beethoven, surtout, il voue une adoration qui désormais ne variera plus. Le vrai style dans lequel doivent être jouées ses symphonies lui est révélé par les admirables auditions qu'en donne Habeneck aux concerts du Conservatoire. La symphonie avec chœurs notamment lui est révélée pour la première fois dans son incomparable majesté. Wagner en recopie la partition d'orchestre d'un bout à l'autre de sa propre main. Il dédie à la gloire du maître sa nouvelle *Un pèlerinage chez Beethoven* et son dialogue *Une soirée heureuse*. Il forme le dessein d'écrire, à l'aide des matériaux rassemblés par le bibliothécaire Anders, une biographie monumentale de Beethoven

en deux volumes ; et seule l'impossibilité de trouver en Allemagne un éditeur pour cet ouvrage le détourne de mettre à exécution ce projet. La musique fut, comme il le dit, son bon ange qui le consola aux heures de détresse, qui l'empêcha de s'aigrir au cours de ses épreuves, qui lui permit de garder intactes pendant ces dures années d'exil, ses facultés créatrices. Ses idées sur le drame musical, sur les ressources expressives de la poésie et de la musique se précisent peu à peu. Surtout il travaille infatigablement : il compose une ouverture pour le *Faust* de Gœthe (hiver 1839-1840), il achève la partition de *Rienzi* (févr. à nov. 1840), il écrit le livret et l'esquisse musicale du *Vaisseau Fantôme* (mai-sept. 1841), il jette sur le papier l'ébauche d'un grand opéra historique, la *Sarrasine* (1841) et d'un drame légendaire, les *Mines de Falun* (1842).

Ainsi, après la crise de sensualisme qu'il avait traversée en Allemagne, Wagner sent la flamme sacrée jaillir de nouveau plus ardente et plus pure dans son cœur. Dans sa nouvelle *La fin d'un musicien étranger à Paris* où Wagner a raconté sous une forme humoristique et en y ajoutant un dénouement tragique ses expériences parisiennes, il met dans la bouche de son musicien expirant cette profession de foi qui peint

bien l'espèce de fièvre idéaliste qui le brûle à ce moment :

« Je crois à Dieu, à Mozart, à Beethoven, ainsi qu'à leurs disciples et à leurs apôtres ; je crois au Saint-Esprit et à la vérité d'un art un et indivisible ; je crois que cet art procède de Dieu, et vit dans les cœurs de tous les hommes éclairés d'en haut ; je crois que celui qui a goûté une seule fois les sublimes jouissances de cet art, lui est dévoué pour toujours et ne peut le renier ; je crois que tous peuvent devenir bienheureux par cet art et qu'il est en conséquence permis à chacun de mourir de faim en le confessant ;... je crois à un jugement dernier où seront affreusement damnés tous ceux qui, sur cette terre, ont osé faire métier, marchandise et usure de cet art sublime qu'ils déshonoraient par malice de cœur et grossière sensualité ;... je crois au contraire que les fidèles disciples de l'art sublime seront glorifiés dans une essence céleste, radieuse de l'éclat de tous les soleils au milieu des parfums des accords les plus parfaits, et réunis dans l'éternité à la source divine de toute harmonie... Puisse un sort pareil m'être octroyé en partage ! *Amen.* »

Dans les derniers jours de 1840, alors que tout espoir de voir *Rienzi* représenté au Grand-Opéra s'était déjà évanoui pour lui, il s'était adressé directement à son souverain, le roi de Saxe, Frédéric-Auguste II, en le priant d'accueillir son drame au nouveau théâtre de la Cour dont la construction s'achevait à Dresde sous la direction de l'architecte Gottfried Semper. C'était sa dernière chance de salut. Après une attente mortelle de six mois il reçut enfin l'avis que *Rienzi* était accepté. Il vit encore s'écouler la saison de 1841-42 sans qu'on se décidât à monter

son œuvre. Le 7 avril 1842 cependant, après avoir conquis par un travail de forçat le prix de son voyage, il se mettait en route pour rentrer dans la ville où s'était écoulée sa jeunesse. Il tournait le dos avec joie à Paris « la ville pleine d'énormité, d'éclat et de boue ». Les amertumes de l'exil, le contact forcé avec le génie français pour qui il se découvrait une « instinctive antipathie » avaient ravivé en lui l'amour de la patrie allemande. Et il croyait bien avoir renoncé pour toujours à ce rêve de gloire cosmopolite dont il s'était bercé un instant. Il se trompait pourtant. Il n'en avait pas fini avec Paris. La fastueuse ville de luxe et d'art continuait malgré tout à exercer sa fascination sur la nature sensuelle de Wagner. Il la déteste et pourtant elle l'attire. Il la méprise et pourtant il voudrait passionnément la subjuguer. Pendant vingt ans il renouvellera périodiquement ses tentatives de conquête. Il semble qu'il ait pressenti que son art, si germanique pourtant d'inspiration, devait y trouver un terrain favorable et comme une seconde patrie. Mais en 1842 après les misères subies et les déboires endurés, il a hâte de fuir vers une terre plus hospitalière. Se faire un nom et une place en Allemagne, travailler au développement de l'art allemand, c'est là pour l'instant son unique ambition.

La première de *Rienzi* à Dresde (20 oct. 1842) fut un éclatant triomphe. Du jour au lendemain, Wagner devient l'auteur à la mode, le favori du public qui lui apporte chaque soir des ovations enthousiastes. La foule, sans doute, ne saisissait pas clairement le sens et la portée réelle de l'œuvre qui lui était soumise ; elle se trouvait, selon l'expression d'un spectateur du temps, « en présence d'un chaos de sons, d'une mer d'harmonie devant lesquels l'auditeur demeurait frappé de stupeur et d'étonnement plutôt qu'il ne comprenait distinctement. » Mais elle percevait confusément qu'il y avait là quelque chose de vraiment original et nouveau et elle accordait au jeune artiste, sans réserve aucune, son estime et sa confiance. Les fruits de ce succès ne se font pas attendre pour Wagner. Tandis que *Rienzi* continue le cours de ses triomphes à Dresde et sur les autres scènes lyriques de l'Allemagne, le *Vaisseau Fantôme*, refusé à Munich et à Leipzig, était accepté d'enthousiasme à Dresde, rapidement monté et représenté le 2 janvier 1843 avec un succès identique (en apparence au moins) à celui de *Rienzi*. Peu de temps après, Wagner qui, par suite du décès, coup sur coup, de deux chefs d'orchestre, s'était vu confier provisoirement la direction de ses ouvrages et avait eu ainsi l'oc-

casion de mettre en lumière son talent merveilleux d'organisateur et de conducteur d'orchestre, était nommé au poste envié de *Kapellmeister* à l'Opéra royal de Dresde, aux appointements de 1500 thalers par an. Chargé d'une fonction importante dans l'un des premiers instituts d'art de l'Allemagne, il se trouvait en situation d'exercer une propagande active et efficace en faveur de la conception d'art nouvelle, qu'il prétendait inaugurer.

Wagner accepta la place qu'un revirement inespéré de la fortune lui offrait de la sorte. Mais ce ne fut pas, et cela dès le début, sans quelque angoisse. Il appréhendait le contact quotidien avec ce monde du théâtre dont il avait connu les misères pendant ses quatre années de chef d'orchestre à Magdebourg, Königsberg et Riga et dont il venait de juger; à Paris, le faux brillant et la perversité artistique. Il craignait d'aliéner une part trop grande de sa liberté en assumant une tâche considérable et absorbante. Il pressentait sans doute aussi les luttes énervantes et sans cesse renouvelées où il allait s'engager s'il essayait de faire prévaloir sa volonté. Il se crut de taille, pourtant, à mener à bien l'œuvre de réforme qu'il méditait. Et il se mit vaillamment à la tâche. Il y avait en lui trop de vitalité, une vigueur trop débordante, un besoin d'action trop impé-

tueux pour qu'il reculât devant cette entreprise. Wagner n'est pas en effet le pur idéaliste qui eût pu se contenter aisément de créer sur le papier les drames qu'il portait en lui. C'est un homme d'action qui a le besoin profond d'agir directement sur son entourage, de réaliser ses conceptions d'une manière concrète et vivante sur la scène. Il ne lui suffisait pas d'être le prophète intransigeant d'un idéal d'art nouveau. Très sincèrement il essaye, pendant les sept années qu'il reste à Dresde, de s'adapter à son entourage, de l'élever à son niveau, de l'entraîner à sa suite. Il ne se dissimulait pas, d'ailleurs, dès la première heure qu'il courait à une aventure redoutable.

Elle valait, sans doute, d'être tentée. L'Opéra de Dresde, en effet, offrait à un artiste ambitieux tel que Wagner des éléments de succès fort appréciables. Un théâtre reconstruit tout récemment par Semper et décoré par les meilleurs artistes parisiens ; un orchestre nombreux et bien composé ; des chœurs admirablement stylés ; un personnel de chanteurs fort satisfaisant où brillaient deux étoiles de premier ordre, le ténor Tichatschek et la cantatrice Wilhelmine Schrœder-Devrient ; une subvention royale qui mettait à la disposition de la direction des moyens financiers importants

pour l'époque : tout cela constituait un ensemble de ressources dont un chef énergique et capable pouvait tirer un excellent parti. Ce qui manquait à Dresde, c'était précisément un chef qui donnât l'impulsion. Après le départ de Weber il ne s'était trouvé personne pour continuer l'œuvre du grand réformateur. Ni le premier *Kapellmeister* Reissiger, ni l'intendant royal baron de Lüttichau, chargé de la direction du théâtre, n'étaient de taille à jouer ce rôle. Aussi s'était-on peu à peu engourdi. La discipline s'était relâchée dans l'orchestre ; par nonchalance et par oubli des bonnes traditions le chef d'orchestre avait laissé s'altérer les mouvements et le style des œuvres classiques ; les chanteurs, endormis dans la routine d'opéra, n'avaient pas l'idée de ce que devait être la déclamation lyrique ; le public, démoralisé par l'incurie de la direction, avait perdu le sens critique et l'instinct du grand art. Il fallait porter remède à tous ces abus, rétablir l'ordre dans l'orchestre et à la scène, réorganiser l'administration du théâtre, restaurer chez le public le sens du beau en lui présentant des œuvres supérieures exécutées dans le style voulu. C'était une tâche redoutable à coup sûr, mais qui ne semblait pas au premier abord irréalisable.

Wagner s'y emploie à fond. Rapidement il

établit son autorité sur l'orchestre et les chanteurs. Et grâce à leur concours il réussit à mettre sur pied avec une rare perfection une série de grandes œuvres lyriques ou orchestrales. C'est en 1843 l'*Armide* de Gluck, en 1844 la *Vestale* de Spontini solennellement reprise sous la direction de l'auteur, en 1846 l'*Iphigénie à Aulis* de Gluck dont Wagner retouche avec un soin pieux l'instrumentation et modifie le dénouement qui risquait de paraître démodé ; c'est en 1846 la Symphonie avec chœurs de Beethoven qui obtient un succès immense à Dresde et dans toute la Saxe. En même temps il fait entendre plusieurs de ses grandes compositions : en 1843 le *Vaisseau Fantôme*, la même année la *Cène des Apôtres*, en 1845 *Tannhäuser*, sans parler d'un certain nombre d'œuvres de circonstance de moindre importance. Mais le succès ne répond pas à ses efforts. Dès le début de 1848 il se rend compte que la partie est perdue pour lui et que son œuvre réformatrice a échoué sans remède.

Dans cette lutte qu'il avait entreprise, selon son expression, « contre la sottise toute-puissante et l'inintelligence souveraine », la partie n'était en effet pas égale. Contre les forces unies de la routine et du prosaïsme, un novateur idéaliste comme Wagner devait à peu près

fatalement succomber. Lorsqu'il donnait de Mozart une interprétation nuancée et pleine de flamme au lieu de le jouer avec la correction classique habituelle, lorsqu'il restituait les vrais mouvements des œuvres de Weber au lieu des mouvements altérés que la négligence des chefs d'orchestre avait intronisés, lorsqu'il prônait comme l'évangile de l'humanité la grande symphonie de Beethoven qu'on regardait à Dresde comme « l'œuvre manquée d'un musicien sourd », lorsqu'il soumettait au public et à la critique des drames légendaires comme le *Vaisseau Fantôme* et *Tannhäuser*, privés des « agréments » accoutumés de l'opéra historique à grand spectacle, et écrits dans un style nouveau, difficile à comprendre, il devait inévitablement se heurter à une résistance passive formidable : résistance des artistes auxquels il demandait des efforts inaccoutumés, résistance du public qu'il troublait dans ses habitudes, résistance des « connaisseurs » et des critiques qui, en blâmant les « innovations » du chef d'orchestre et du compositeur, s'imaginaient sans doute de bonne foi défendre les saines traditions de l'art contre un révolutionnaire dangereux et un audacieux charlatan. Et qui donc, à Dresde, partageait ce culte exalté de l'art qui remplissait le cœur de Wagner. Ce n'était certes pas son chef hiérar-

chique, le baron de Lüttichau, un homme de cour fort ignorant en matière d'art qui inclinait à considérer l'opéra surtout comme un divertissement princier. Or l'immense majorité du public pensait certainement plutôt comme l'intendant que comme l'artiste et envisageait le théâtre plutôt comme un lieu de plaisir où l'on va chercher une distraction facile que comme un temple de la beauté et de la haute culture. Combien en eût-on trouvé, parmi les premiers auditeurs de Wagner, qui fussent disposés à faire l'effort nécessaire pour comprendre un art qui déroutait au premier abord leur sensibilité et demandait pour être goûté non pas simplement une complaisance passive mais une bonne volonté active.

Une coalition redoutable se noua ainsi contre Wagner. Il réussit, sans doute, à mettre de son côté les musiciens. Il garda aussi un certain crédit auprès du public qui, sans trop le comprendre, sentait pourtant obscurément que le nouveau *Kapellmeister* était « quelqu'un », lui savait gré de ses efforts et manifestait volontiers sa sympathie à son égard. Mais il se heurta à l'opposition du baron de Lüttichau qui était fort jaloux de son autorité et ne voulait pas entendre parler des réformes que Wagner prétendait introduire dans l'organisation du théâtre. Il rencon-

tra surtout l'hostilité décidée de la presse. Elle le dénigra comme chef d'orchestre et comme compositeur, critiqua sans merci ses œuvres nouvelles ; elle exalta à ses dépens des médiocres comme Hiller ou Reissiger ; elle le représenta comme un charlatan ambitieux faisant appel, pour forcer le succès, à la réclame la plus bruyante ; elle le diffama finalement dans la vie privée, lui reprocha ses dettes, incrimina ses goûts de luxe, propagea sur son compte les bruits les plus malveillants et les calomnies les plus ineptes. Vers 1848 l'échec de Wagner est manifeste. Hors d'état de faire prévaloir ses vues auprès de la direction du théâtre, il se confine strictement dans ses fonctions de chef d'orchestre. L'œuvre de réforme qu'il rêvait a définitivement avorté. Isolé dans un milieu indifférent ou hostile, endetté parce qu'il a commis l'imprudence d'éditer à ses frais ses partitions nouvelles, voyant grandir l'opposition à sa personne et à son œuvre non seulement à Dresde mais hors de Dresde, à Leipzig, à Berlin, il se sent envahi par le découragement. Après la mort de sa mère (9 janvier 1848) il connaît des moments de vraie détresse morale. L'idée du suicide hante son esprit.

Telles étaient les dispositions de Wagner lorsqu'éclata à Paris la révolution de Février

suivie aussitôt en Allemagne et particulièrement en Saxe d'une conflagration générale. Sans un instant d'hésitation Wagner se range du côté des révolutionnaires. Ce n'est pas qu'il sympathise avec les partis politiques qui aspirent au pouvoir. Il n'est pas socialiste et tient le communisme pour « la plus ridicule et stupide de toutes les doctrines. » Il n'est pas davantage républicain car il veut à la tête du peuple un roi fort et puissant qui incarne en sa personne la volonté libre de la nation. Il n'est même pas libéral : car s'il ne veut pas que le roi subisse l'influence exclusive d'une coterie aristocratique il refuse non moins nettement de voir le pouvoir royal soumis au contrôle tracassier d'une assemblée parlementaire. Étranger aux aspirations politiques ou économiques de la démocratie saxonne, Wagner se lance dans la mêlée par pur idéalisme artistique et humanitaire. S'il acclame la révolution qui gronde dans la rue, c'est parce qu'il voit dans la destruction d'un ordre de choses mauvais, d'une civilisation factice et corrompue le prélude nécessaire de la Révolution idéale, de cette régénération totale de l'humanité qu'il juge indispensable. Il consent joyeusement à faire table rase du présent pour que, sur les ruines d'un monde pervers, égoïste et caduc

où règne sans partage le culte du veau d'or et où tout art désintéressé est devenu impossible, puisse fleurir un jour une société nouvelle fondée sur l'Amour, sur l'aspiration idéaliste vers le beau et le bien.

Et dans ces conditions il se jette à corps perdu dans l'action politique, sans se rendre compte qu'il n'y avait presque rien de commun entre ses aspirations et celles des révolutionnaires. Dans un grand discours à l'*Assemblée patriotique* de Dresde il formule ses idées sur l'organisation politique de la nation et cherche à concilier en une synthèse hardie la République et la Royauté, l'idéal démocratique et le loyalisme monarchique. Il entre en conflit aigu avec le baron de Lüttichau qui lui reproche de fomenter l'indiscipline parmi les artistes du théâtre et critique de la manière la plus blessante sa manière dont il s'acquitte de ses fonctions. Il écrit dans le journal radical de Dresde, les *Volksblätter*, un hymne lyrique en l'honneur de la Révolution en qui il salue « le principe de vie toujours agissant, le Dieu unique que tous les êtres reconnaissent, qui gouverne tout ce qui est, qui répand partout la vie et le bonheur. » Il se lie avec le célèbre nihiliste Bakounine et fait avec lui de longues courses aux environs de Dresde. Il vit dans l'attente quotidienne du

grand soulèvement qui va balayer la civilisation capitaliste. Et quand au mois de mai 1849 la crise éclate, quand la démocratie saxonne se soulève contre le ministère réactionnaire qui refuse de proclamer la constitution impériale votée par le Parlement de Francfort, Wagner, sans prendre une part active à la lutte, se range très ostensiblement du côté des émeutiers.

L'échec du soulèvement de Dresde, rapidement écrasé par le gouvernement saxon grâce au secours des baïonnettes prussiennes, devenait ainsi un désastre pour Wagner. S'il n'avait pas, comme ses ennemis l'en accusaient, mis le feu à l'Opéra de Dresde ni tenté d'incendier le palais royal, sa complicité morale avec les insurgés et ses relations avec plusieurs des meneurs étaient notoires. Dès le lendemain de la rentrée du gouvernement saxon à Dresde, un mandat d'amener était décerné contre Wagner. La condamnation du fonctionnaire royal rebelle était certaine s'il s'était présenté devant le tribunal. Comme d'ailleurs Wagner n'avait aucune raison d'affronter le martyre politique ni de s'exposer à un séjour dans les prisons saxonnes pour une cause qui, somme toute, ne l'intéressait pas directement, il mit la frontière entre ses ennemis et lui. C'était le parti le plus

sage qu'il pût prendre. Le 24 mai, il quittait la Saxe sous un faux nom, atteignait sans encombre le territoire suisse et gagnait Zurich où il s'installait pour attendre les événements.

III

L'EXIL

Le triomphe de la réaction fermait à Wagner les portes de l'Allemagne. Son exil devait se prolonger pendant douze ans (1849-1861).

La catastrophe qui mettait ainsi brusquement fin à sa carrière de chef d'orchestre à Dresde bouleversait à coup sûr profondément son existence extérieure. Il se voyait, du jour au lendemain, privé d'une situation honorifique et lucrative qui assurait son existence matérielle. Il se trouvait proscrit, sans feu ni lieu, obligé de compter, pour vivre, sur les revenus variables et incertains de ses œuvres, et plus encore sur les subsides d'amis dévoués parmi lesquels il convient de citer au tout premier rang Franz Liszt qui se dévoue avec une admirable grandeur d'âme au succès de Wagner et lui vient en aide, de toutes les manières, avec une générosité et une noblesse

sans égales. Ce n'est pas tout. Wagner proscrit ne perdait pas seulement son gagne-pain : il se voyait coupé de tout contact avec le monde du théâtre. Mis dans l'impossibilité de diriger et de surveiller l'exécution de ses œuvres sur les scènes lyriques de l'Allemagne, il était hors d'état de travailler lui-même à la diffusion de ses drames et devait s'en remettre à d'autres du soin de les interpréter. Une ère de difficultés matérielles fort graves s'ouvrait donc pour lui.

Pourtant il s'affecte peu, au début tout au moins, de ce que sa situation a de précaire. Son exil lui apparaît tout d'abord comme un affranchissement. Il avait loyalement tenté de s'adapter au milieu où le sort l'avait placé. Il avait courageusement tenté de réformer l'opéra allemand, de ranimer parmi ses compatriotes le sens du beau, de créer à Dresde un centre artistique qui fût pour le drame musical ce que Weimar au temps de Gœthe avait été pour le drame littéraire. Vains efforts ! Il s'était heurté aux préjugés des uns, à l'inertie des autres, à la mauvaise volonté ou à la haine de quelques-uns. Il s'était vu dans l'impossibilité de produire ses propres œuvres telles qu'il les concevait, peu compris du grand public, en butte à la malveillance systématique de la critique, rivé à un métier qui

lui était à charge dès l'instant où il ne lui était pas permis de l'exercer selon ses convictions d'artiste. La rupture brusque avec le passé lui devenait un soulagement dans ces conditions. Du moins il cessait de faire partie d'un institut d'art qu'il condamnait, d'une société qu'il réprouvait du plus profond de son âme. Il n'avait plus rien à faire avec cet art capitaliste qu'il méprisait. Nul ne pouvait plus désormais le confondre avec les fabricants d'opéras à la mode. Il était libéré de sa chaîne ! Et, sans doute, la cause à laquelle il avait associé la sienne était vaincue. Mais que lui importait, après tout, l'échec du soulèvement de Dresde et de la révolution allemande ? D'ambitions politiques il n'en avait point. Il n'avait pris fait et cause pour la révolution politique que parce qu'il y voyait le prélude nécessaire de la régénération artistique de la nation. Mais il restait possible, même après le triomphe des baïonnettes prussiennes, de reprendre la lutte sur le terrain artistique. Après sa stérile excursion sur le domaine de la politique, Wagner prenait conscience, avec une évidence toujours plus convaincante, qu'il était artiste, rien qu'artiste. Or l'exil, qui l'affranchissait de toute obligation professionnelle et sociale, lui assurait l'entière liberté de travailler à son gré, en toute indépendance, aux œuvres

qu'il portait en lui. Le révolutionnaire malheureux trouvait une magnifique compensation à ses déboires dans la conscience de sa fécondité et dans la joie de la création artistique.

Quelle que fût, toutefois, son impatience de se plonger dans le travail pour y oublier ses tristesses, Wagner ne se mit pas d'emblée à la composition d'une œuvre d'art nouvelle. Malgré une certaine répugnance intime pour la critique et la spéculation, on le voit auparavant lancer à travers le monde tout une série d'écrits théoriques. Dans l'espace de deux ans, il publie successivement *Art et Révolution* et l'*Œuvre d'art de l'avenir* (1849), *Art et climat* et *les Juifs dans la musique* (1850), *Opéra et drame* et *Une communication à mes amis* (1851) où il expose ses idées sur la vie et l'art. Pourquoi ce détour à travers la philosophie et l'esthétique?

Wagner entendait d'abord, dans ses ouvrages de critique, faire connaître clairement au public ce qu'il était et le but qu'il poursuivait. On ne l'avait pas compris à Dresde. On avait écouté ses drames comme de simples opéras. On n'avait pas saisi la nouveauté profonde de ses conceptions. On n'avait pas pris garde à la révolte idéaliste qu'il prêchait contre le culte de l'or et l'esprit d'égoïsme, à la guerre sans merci qu'il décla-

rait non pas à une forme d'art vieillie mais à une société qu'il méprisait. Eh bien il parlerait maintenant à haute et intelligible voix, non plus sous forme d'images et de symboles, par l'œuvre d'art que l'on peut toujours ignorer ou méconnaître, mais comme écrivain, comme publiciste. Et sa voix, cette fois, porterait, il se le jurait bien. N'ayant pu faire triompher la révolution dans la rue, il révolutionnerait du moins les têtes et les cœurs. Il mettrait à nu sans ménagements les tares de la vieille société caduque et corrompue. Il renverserait les faux dieux et dénoncerait les conventions hypocrites. Et cette œuvre de déblayage accomplie, il formulerait son programme d'avenir. Il exposerait l'orientation nouvelle qu'il entendait donner à l'art en général et à la musique en particulier. Il définirait le « drame communiste », l'œuvre d'art intégrale qui devait prendre la place de l'opéra. Il expliquerait ce qu'étaient ses drames lyriques antérieurs et ce que seraient ses œuvres futures. Plume en main il dirait avec une clarté qui dissiperait tout malentendu ses haines et ses enthousiasmes. Il se ferait connaître pleinement à ses ennemis comme à ses amis.

Et il comprenait aussi que l'effort de réflexion auquel il allait se livrer pour prendre exactement conscience de ses idées, de ses convictions

artistiques, de ses procédés de travail, ne serait pas perdu pour son développement intérieur. Assurément l'artiste peut et doit dans une large mesure s'abandonner à l'instinct créateur qu'il porte en lui et qui le conduit bien plus sûrement que la réflexion. Wagner lui-même avait été pendant toute la première partie de sa vie artiste surtout instinctif. Il avait obéi aux impulsions de son génie et non aux calculs de l'intelligence consciente. Mais peu à peu la conviction se faisait jour en lui, toujours plus distincte, qu'à l'heure présente le demi-jour de l'instinct ne saurait suffire. Il lui fallait atteindre à la pleine clarté de la conscience. L'artiste d'autrefois pouvait créer d'une manière purement spontanée, chanter « comme chante l'oiseau ». L'artiste moderne, placé dans une période de culture bien autrement haute, riche et complexe que celle du passé, doit allier la réflexion à l'instinct : il doit par un effort suprême, concevoir le *comment* et le *pourquoi* de ce qu'il exécute en vertu de son génie d'artiste, il doit, suivant la formule de Wagner, devenir « conscient de l'inconscient » (*der Wissende des Unbewussten*).

Cet effort, Wagner sentait qu'il devait le donner tout de suite. Pour faire un choix entre les nombreux sujets qui s'offraient simultanément à son imagination, — un drame historique sur

Frédéric Barberousse, un grand opéra sur la mort de Siegfried, un drame religieux sur Jésus de Nazareth, un drame romantique sur Wieland le forgeron, un drame classique sur Achille — il avait besoin de savoir clairement où il allait et ce qu'il voulait afin de s'épargner d'inutiles tâtonnements. Et cela d'autant plus qu'il allait se trouver désormais isolé de la vie théâtrale pour produire. A Dresde Wagner avait vécu en contact permanent avec les musiciens et les acteurs. Il pouvait réaliser sur la scène ses drames aussitôt achevés. Or ce contrôle exercé sur l'auteur dramatique par ses interprètes, par le public, par la critique, allait désormais lui faire défaut. Il ne pouvait plus compter sur personne dans son entourage pour l'avertir d'une erreur. Pour avoir l'assurance qu'il restait dans la bonne voie, pour pouvoir s'abandonner en toute confiance à son génie créateur, Wagner sentait qu'il lui fallait faire appel au contrôle de la raison.

Avec son énergie coutumière, il se met au travail. Au bout de deux ans, il a formulé son programme artistique et ses convictions philosophiques. Il a défini nettement l'œuvre d'art intégrale qu'il s'efforce de réaliser, indiqué les conditions générales dans lesquelles le « drame communiste » peut prendre naissance, déclaré la guerre aux abus qui, au sein du monde mo-

derne, rendent impossible l'épanouissement de tout idéal artistique supérieur.

Après ce détour nécessaire à travers les régions de la réflexion abstraite et de la critique, il revient à sa vraie mission, à la création artistique. L'année même où il termine la dernière de ses quatre grandes œuvres théoriques, sa *Communication à mes amis*, il conçoit le plan définitif de son *Anneau du Nibelung*. Et alors pendant une série d'années il s'absorbe tout entier dans son travail de poète musicien. A la fin de 1852, le poème de l'*Anneau* est terminé. Au début de juin 1854, la composition de l'*Or du Rhin* est achevée ; celle de la *Walküre* demande près de deux ans (juin 1854 au printemps de 1856) ; celle de *Siegfried* l'occupe jusqu'en juin 1857. Déjà le premier acte tout entier est fini et le second est esquissé jusque vers la moitié ; lorsque brusquement il interrompt son travail et « s'arrache du cœur son jeune Siegfried pour le mettre sous verrous et l'enterrer tout vivant ». Que signifie ce revirement ?

L'exil avait été pour Wagner, à un certain point de vue, une libération. Mais il ne tarde pas à devenir pour lui, à d'autres égards, le plus cruel des supplices.

Et d'abord : Wagner souffre de l'isolement auquel le condamne sa situation. Toute activité

pratique lui est interdite. Hors d'état de surveiller lui-même la réalisation scénique de ses drames, obligé par la force des choses à s'en remettre à d'autres que lui du soin de diriger l'exécution de ses œuvres, il est privé de tout contact avec le public, de toute communication avec les artistes. Non seulement il lui faut renoncer à la joie d'entendre son *Lohengrin* monté à Weimar par Liszt puis applaudi sur toutes les scènes allemandes, mais il est en outre torturé par la conviction que son absence forcée porte un grave préjudice à sa cause, car ses œuvres arrivent défigurées devant le public par suite de l'insuffisance des exécutants ou par la négligence des directeurs.

Puis il supporte malaisément la médiocrité de l'existence qu'il est condamné à mener. Il trouve assurément à Zurich des relations agréables, un petit cercle d'admirateurs, quelques disciples fervents parmi lesquels brille au premier rang le jeune et fougueux Hans de Bülow. Mais il ne se sent pas entouré de ce dévouement absolu et sans bornes qu'il prétendait inspirer. Ses amis les plus chers, ses compagnons de lutte comme Liszt, sont loin de lui et ne peuvent que lui faire, de loin en loin, de courtes visites. Et surtout, des soucis pécuniaires continuels jettent leur ombre importune sur l'existence du musicien

sans fortune ni position stable. Toujours sans le sou, toujours à court d'argent à cause de ses besoins de confort et de distractions, Wagner se voit obligé de quêter sans cesse parmi ses amis un peu d'argent pour se tirer d'affaire, de batailler avec ses éditeurs pour obtenir d'eux des subsides, d'autoriser sans garanties suffisantes des représentations de ses œuvres pour gagner quelques louis, au risque de prostituer, comme il le disait, les enfants les plus chers de son génie.

Dans ces conditions sa santé même commence à s'altérer. Nous le voyons alterner entre des accès de travail intensif, pendant lesquels il parvient à oublier temporairement son mal, et des crises de dépression nerveuse qui le plongent dans l'accablement le plus profond. Il traverse des périodes de découragement absolu où il se plaint d'être indiciblement misérable, de « n'avoir jamais connu un instant de bonheur », où il crie son horreur et son dégoût pour la vie morne et terne à laquelle il est condamné, sa lassitude de créer sans cesse des œuvres d'art sans en être récompensé par la moindre satisfaction, sa volonté d'en finir avec une existence décidément insupportable : « Je ne crois plus à rien, écrit-il à Liszt, je n'ai plus qu'un désir : dormir, dormir d'un sommeil si profond que tout sentiment

de misère humaine soit aboli pour moi. Ce sommeil, je devrais bien pouvoir me le procurer : ce n'est pas bien difficile ». Sa vie lui apparaît comme irrémédiablement gâchée. Il s'enfonce dans un mépris passionné du monde. Tout espoir lui semble illusion et imposture.

C'est dans ces conditions que, en 1854, il est mis soudain en présence de la philosophie de Schopenhauer. Elle lui apparaît comme « un don du ciel dans sa solitude ». Du coup l'ascétique doctrine du renoncement absolu, de la négation radicale du vouloir-vivre s'impose à son esprit avec une irrésistible puissance. Il avait cru trouver jadis dans les théories de Feuerbach l'expression philosophique adéquate de sa pensée. Maintenant que son enthousiasme révolutionnaire de 1848 a fait place à un pessimisme désespéré, il s'aperçoit tout à coup qu'il a été le jouet d'une illusion et que c'est Schopenhauer qui est l'interprète véritable de ses sentiments intimes. Et cette découverte ne lui apparaît pas comme une *conversion* ; il n'a pas le sentiment d'avoir changé, d'avoir accompli une évolution intérieure. Il lui semble qu'il a toujours été pessimiste, que ses premiers drames, depuis le *Vaisseau Fantôme* jusqu'à *Lohengrin* chantaient déjà la nécessité du renoncement suprême, l'aspiration vers la mort libératrice, que son *Anneau*

de Nibelung lui-même n'était point, comme il l'avait cru lui-même, un hymne optimiste sur l'héroïsme vainqueur de la mort et l'avènement de la loi d'amour dans l'univers, mais bien la condamnation pessimiste d'un monde radicalement mauvais qui, devenu conscient, en l'âme de Wotan, de sa perversité originelle, s'abîme volontairement dans le gouffre du néant. Plus exactement, Wagner se rend compte à présent que son radicalisme feuerbachien ne donnait satisfaction qu'à l'une des tendances fondamentales de sa nature, à son impétueux vouloir-vivre, mais qu'il y avait en lui un autre instinct tout aussi puissant qui l'inclinait vers la négation pessimiste de la volonté de puissance, et lui faisait envisager la mort, l'anéantissement absolu comme le seul remède à la souffrance humaine.

Pour le moment cet instinct pessimiste domine en lui. Et cela d'autant plus qu'il traverse, au cours de ses années d'exil, la crise intime la plus douloureuse de son existence.

C'est d'abord son foyer qui, peu à peu, se désagrège. Minna Wagner avait vaillamment supporté aux côtés de son mari les années difficiles de Riga et de Paris. Elle avait été enchantée du revirement de fortune qui avait fait de son mari un chef d'orchestre à l'Opéra royal de Dresde. Mais les deux époux étaient trop dis-

parates pour que l'harmonie pût longtemps régner dans leur association. Artiste avant tout, Wagner méprisait du plus profond de son être la recherche utilitaire du confort, le succès acheté au prix de compromis ou les hochets de la vanité mondaine, titres, honneurs, popularité. Il aimait son travail de création ; il ne se sentait nulle part plus heureux qu'à son foyer, avec sa femme, ses bêtes, son bel Erard, sa confortable robe de chambre. Or la très bourgeoise Minna ne partage à aucun degré ni son culte de l'Art, ni surtout son mépris du monde moderne. Ce qui lui tient à cœur c'est le confort et l'estime publique. Elle rêve pour son mari la carrière brillante du compositeur d'opéras en vogue, pourvu d'une bonne fonction régulière, applaudi sur les scènes allemandes, puis à Paris, à Londres, en Amérique, frayant avec les grands de la terre, comblé de décorations et de tabatières d'or et touchant d'imposants tantièmes. De bonne heure son pratique réalisme s'alarme du penchant idéaliste qui pousse son mari hors des chemins frayés, et menace de le mettre en conflit avec son entourage, avec les autorités et avec l'opinion, de ce funeste et inquiétant « génie » qui l'écarte de la « bonne voie » et le mène aux pires aventures. La catastrophe de 1849 la remplit de désespoir.

Pas un instant elle n'en comprend la nécessité profonde pour Wagner. A ses yeux son mari est déchu de sa situation, ruiné, déshonoré. Et tout cela *par sa faute*, parce qu'il a obéi sans vouloir écouter aucune remontrance aux suggestions de ce problématique « génie ». Elle lui en veut mortellement d'avoir sacrifié à des chimères les avantages matériels d'une situation régulière. C'est à peine si elle consent à lui dire adieu au moment où il part pour l'exil. A peine aussi si elle consent à le rejoindre à Zurich où il a fixé ses pénates et où il lui tarde de se créer de nouveau un intérieur.

Elle se décide pourtant, finalement, à partager son exil. Mais c'est pour constater tout aussitôt qu'elle peut de moins en moins s'accorder avec lui ! Elle s'était décidée à reprendre la vie commune par sentiment du devoir conjugal mais aussi dans l'idée que Wagner, instruit par le malheur, reconnaîtrait sa folie, se réconcilierait avec les puissances qu'il avait offensées, ferait sa paix avec les autorités, que, dans tous les cas, il saurait du moins poursuivre sa carrière de compositeur d'opéras et — qui sait — compenser par un succès à Paris le désastreux naufrage de Dresde. Or ses illusions sont vite dissipées ! Wagner n'est pas « corrigé ». Il est plus idéaliste que jamais. Il a horreur du monde théâtral et tout spécialement

du monde artistique parisien. Au lieu d'écrire des opéras sensés à la façon de *Rienzi*, le voilà qui, dans une série d'ouvrages théoriques indigestes, formule un programme irréalisable de drame musical ! En même temps il s'engage dans une œuvre injouable, colossale, telle que l'*Anneau*, dont il ne peut attendre ni succès ni profit! Et Minna condamne avec une amertume croissante l'*égoïsme* de ce visionnaire qui sacrifie sans remords à son Art le bonheur d'une femme qui a tout immolé au devoir. Le fossé se creuse toujours plus profondément entre les deux époux. Leur vie conjugale se ponctue de disputes. Wagner est impulsif, nerveux, irritable, violent ; il se sent « indiciblement seul » dans son foyer d'exil. Minna devient toujours plus méfiante à son égard : derrière chacun de ses actes, derrière chacune de ses paroles elle suppose des intentions cachées qui souvent n'existent que dans son imagination. Dès 1851 une crise provoquée par des soupçons injustifiés de Minna manque d'amener la rupture définitive. Et bientôt la maladie vient encore aggraver ces dispositions : pendant l'été de 1854, elle ressent les premières atteintes de la maladie de cœur dont elle souffrira pendant le reste de son existence et qui finira par l'emporter.

La jalousie achève enfin de ruiner cette union mal assortie.

En 1852 Wagner rencontrait, dans la maison d'un de ses amis de Dresde, M. et Mme Wesendonk qui, après trois ans de mariage, venaient de se fixer, en 1851, à Zurich. Otto Wesendonk qui représentait en Allemagne une grande maison de soieries de New-York était un homme d'affaires, intelligent et droit, ami des arts, riche et généreux. Sa femme Mathilde, toute jeune encore, — elle n'avait que 24 ans lors de sa première rencontre avec Wagner — paraît avoir été une créature d'élite, d'une rare distinction, d'un tact exquis et subtil, d'une intelligence largement ouverte, d'une sensibilité profonde et vibrante. Nouées par le hasard, les relations de Wagner avec les Wesendonk se font peu à peu plus intimes. Une solide et loyale amitié l'unit bientôt au mari. Et dans la jeune femme il trouve l'élève la plus docile, l'admiratrice la plus intelligente, la confidente la plus délicate. Il prend un plaisir toujours plus profond à pétrir et à façonner son esprit, à mettre l'empreinte de sa pensée sur la page blanche de cette âme neuve et fine. Il l'initie à son œuvre et à son art : il lui lit ses poèmes d'opéras, ses œuvres théoriques, il l'aide à pénétrer le sens intime des sonates ou des symphonies de Beetho-

ven, il la met au courant de la philosophie de Schopenhauer, lui fait part de ses lectures littéraires ou scientifiques. Bientôt une étroite et très douce et toute idéale intimité se noue entre le grand artiste et la gracieuse jeune femme. Il prend l'habitude de venir chez elle vers 5 heures, à la tombée du soir, lui jouer au piano ce qu'il a produit pendant la matinée ; il lui communique les esquisses de ses œuvres nouvelles ; il met en musique cinq poèmes qu'elle a composés (*Der Engel*, *Träume*, *Schmerzen*, *Stehe still*, *Im Treibhaus*). Avec elle il peut librement s'épancher, sûr de trouver toujours une complète sympathie. Elle l'écoute « comme Brünnhilde écoutait Wotan. »

Au printemps de 1857, Wagner devient l'hôte des Wesendonk. A côté de la somptueuse villa qu'ils construisent sur la « Colline verte » dans le quartier d'Enge près de Zurich, ils achètent une petite maison, l' « Asile », où ils offrent à Wagner une retraite paisible dans laquelle il pourra achever en toute tranquillité les *Nibelungen* ou *Tristan*. Wagner accepte cette proposition avec une gratitude infinie. A peine installé, il décrit à Liszt avec enthousiasme son nouveau home : « Tout est rangé et arrangé selon nos désirs et nos besoins ; tout est à sa place. Mon cabinet de travail est disposé avec la pédanterie,

la recherche de l'élégance et du confortable que tu me connais ; mon bureau est à la grande fenêtre, d'où j'ai une vue splendide sur le lac et sur les Alpes ; j'ai le calme complet, la tranquillité parfaite. Un joli jardin, qui a déjà très bonne tournure, me donne assez d'espace pour de petites promenades et m'offre de gentils lieux de repos ; en même temps il fournit à ma femme des occupations très agréables et l'empêche de se faire des idées noires à mon sujet ; surtout un potager assez grand est l'objet de sa plus tendre sollicitude. Tu le vois, nous avons trouvé un lieu charmant pour notre ermitage et quand je songe combien je désirais depuis longtemps un asile pareil et combien j'ai eu de peine à me créer la possibilité de réaliser mon rêve, je ne puis m'empêcher de reconnaître en ce bon Wesendonk un de mes plus grands bienfaiteurs. » Et quand, bientôt après, les Wesendonk s'installent à leur tour dans leur nouvelle habitation, les plus charmantes relations de voisinage s'établissent entre l'Asile et la villa : « Ce fut, écrit un témoin de ces jours de bonheur, une époque de vraie félicité pour ceux qui se réunissaient dans la belle villa de la « *Colline verte* ». La richesse, le goût et l'élégance y embellissaient la vie. Le maître de la maison était à même d'aider efficacement toute

entreprise qui l'intéressait, et admirait du fond du cœur l'homme extraordinaire que la destinée avait rapproché de lui. La maîtresse de la maison, jeune et gracieuse, éprise d'idéal, voyait la vie et le monde s'étaler devant elle comme le miroir uni d'une rivière au cours paisible. Aimée et admirée de son mari, jeune mère heureuse, elle vivait dans le culte du Beau en Art et dans la Vie, et aussi dans le culte du Génie dont elle n'avait point vu encore d'exemplaire aussi prodigieux par la volonté et la puissance. Le train de la maison et l'opulence du propriétaire rendaient possible une vie de société dont tous ceux qui y ont pris part gardent un souvenir reconnaissant. »

On comprend sans peine l'immense bienfait que dut être pour Wagner l'intimité des Wesendonk. Auprès d'eux, dans la somptueuse villa de la « Colline verte », il pouvait goûter cette existence « en beauté » vers laquelle il aspirait de toutes les forces de son être. Et surtout il trouvait chez eux ce qui lui manquait si douloureusement dans son triste foyer : un cœur de femme épris comme lui d'idéal, capable de le comprendre, de vibrer à l'unisson de son âme...

Cette vie heureuse, dans un asile paisible, au sein d'une belle nature, dans un milieu de chaude affection, Wagner la vécut pendant un

an, de l'été 1857 jusqu'à 1858. Ce fut une halte exquise et brève sur l'âpre chemin de son existence agitée. Puis vint le réveil brutal et douloureux, inévitable aussi.

Que se passa-t-il entre Mathilde Wesendonk et lui pendant la crise de deux mois qui précéda son départ pour Venise ? Dans ses *Souvenirs*, Mme Wesendonk écrivait seulement : « R. Wagner aimait son Asile... C'est avec douleur et tristesse qu'il l'a quitté — volontairement quitté ! Pourquoi ? Question oiseuse ! Comme témoignage de cette époque nous avons sa grande œuvre : *Tristan et Iseut !* Le reste est mystère et respectueux silence. » Les lettres de Wagner à Mathilde Wesendonk d'une part, à Minna de l'autre nous apparaissent aujourd'hui comme le témoignage émouvant de ce drame intime qui se déroula entre les habitants de la Colline verte. Elles nous montrent comment Wagner et sa confidente, après avoir insensiblement franchi la limite où la pure amitié se mue en passion, reculent au moment suprême devant l'abîme au bord duquel ils sont parvenus ; comment, conscients de l'impossibilité d'une union fondée sur une laide trahison ou une coupable désertion, ils s'arrêtent dans l'angoisse de leur cœur au seul parti possible : le renoncement définitif et total. Et elles nous disent aussi com-

ment la jalousie exaspérée de la pauvre Minna brusque le dénouement de cette aventure. Hors d'état de rien comprendre au drame très douloureux qui se jouait dans l'âme de son mari, elle soupçonne une liaison coupable là où il n'y avait qu'une amitié amoureuse de la nature la plus élevée. Elle se voit dans le rôle de la femme du devoir, de l'épouse fidèle qui a tout sacrifié à un mari ingrat et volage et qui, malade et vieille, est mise au rancart pour une rivale jeune et belle. Outrée de la conduite de Wagner qu'elle ressent comme l'injure la plus cruelle à son égard, elle se défend comme elle peut, par des plaintes, des reproches, des récriminations, jusqu'au moment où une scène violente qu'elle va faire à Mathilde Wesendonk amène brutalement le dénouement. Wagner, l'âme meurtrie, quitte volontairement et pour toujours l'Asile où il croyait avoir fondé son foyer, rompt décidément le lien précaire qui l'unissait encore à sa femme, s'arrache en même temps du voisinage de son amie avant qu'une catastrophe irréparable n'eût brisé sa vie, et s'en va chercher dans la solitude la guérison et l'apaisement. Il se surmonte de la sorte, il se « dépasse » lui-même, achetant au prix de la résignation absolue le droit de revoir ensuite le front haut celle dont la destinée le séparait si douloureusement

ici-bas... Et pendant ce temps la pauvre Minna opère, au milieu de mille difficultés et parmi les réclamations grossières des créanciers que Wagner a oublié de payer en partant, la liquidation de leur installation de Zurich. Après quoi elle retourne dans sa famille, en Saxe — en troisième classe, pour bien attester aux yeux de tous le dénuement où la laisse son mari, tandis qu'il s'installe, lui, à Venise, *dans un palais !*

Et cette brève histoire d'amour, dans sa simplicité, on pourrait presque dire dans sa banalité humaine, trop humaine, est d'une mélancolie singulièrement prenante. Pas de complications psychologiques : rien que les sentiments les plus élémentaires de l'âme humaine, l'impossible amour et le renoncement. Pas d'événements retentissants ; nul romantique adultère, nul conflit de volontés, nul suicide tragique, pas même de désespoir éternel. Wagner note bien que ses cheveux ont blanchi dans ces semaines d'angoisse ; mais il a surmonté sa détresse, il s'est consolé ; puis il a aimé ailleurs et finalement trouvé le bonheur domestique. Mathilde Wesendonk, de son côté, a continué de vivre, entre son mari et ses enfants, et rien ne nous permet de supposer qu'elle n'a pas, elle aussi, reconquis bientôt après la crise, son équilibre intérieur.

Ne nous y trompons pas cependant. Ce drame tout intérieur et silencieux que nul, sauf un très petit nombre d'initiés, n'a pu soupçonner au moment où il se déroulait, a fait fleurir dans le cœur de Wagner quelques-uns des sentiments les plus intenses et les plus sublimes peut-être dont l'âme humaine soit capable. Il a réellement éprouvé dans ces heures sombres, les affres de la passion et la purifiante douleur du renoncement, il a *vécu* la « détresse d'amour » et la mort du vouloir vivre égoïste qu'il a si magnifiquement fait chanter dans *Tristan*. Les lettres où s'exhalent les émotions puissantes qui secouaient jusque dans ses fibres les plus intimes son cœur de Titan nous révèlent la source vivante et profonde d'où jaillit la musique si pénétrante de son grand drame d'amour et de mort. Nulle part peut-être Wagner n'est si humainement grand que dans les pages frémissantes où palpite et saigne la blessure secrète qui l'atteignait en plein cœur. Elles nous font comprendre où il a puisé cette religion si douloureusement sereine de renoncement et de la pitié qui illumine de son rayonnement la glorieuse vieillesse du maître de Bayreuth et chante avec une si souveraine beauté dans les *Maîtres Chanteurs* et dans *Parsifal*.

IV

LE TRIOMPHE

En 1859, *Tristan* est achevé. Après dix ans d'exil, de labeur solitaire, de travail critique ou de création artistique, Wagner éprouve le besoin impérieux d'entrer de nouveau en contact avec le public, d'agir directement sur ses contemporains. Il ne saurait en effet lui suffire d'avoir formulé le programme d'un art nouveau ni d'avoir conçu dans son cerveau et couché sur le papier des œuvres où s'incarne l'idéal sur lequel il tend. Il faut que ces œuvres vivent. Elles n'*existent* vraiment à ses yeux que le jour où elles sont réalisées à la scène, où le rêve du poète-musicien se communique à la foule. L'œuvre d'art de l'avenir suppose essentiellement la collaboration de l'artiste et du « peuple ». C'est à organiser cette collaboration que Wagner va donner, pendant un temps, le meilleur de ses efforts.

Le problème n'était pas aisé à résoudre. Dénué de toute fortune, Wagner était obligé de compter pour vivre sur le revenu qu'il pouvait tirer de ses œuvres. Alors qu'il déclarait la guerre à l'art « capitaliste » et proclamait très

haut son mépris et son horreur pour l'industrie théâtrale contemporaine et ses pratiques, il se voyait contraint par la nécessité de s'adresser au public d'opéra, aux scènes lyriques existantes, à un personnel d'exécutants perverti par la routine théâtrale pour faire connaître ses drames musicaux. Il se rendait bien compte qu'il agissait contre tous ses principes en présentant au public ses œuvres nouvelles dans des auditions de concerts au lieu de les réaliser sur la scène. Il ne pouvait se dissimuler, d'autre part, les difficultés presque insurmontables qu'il rencontrerait le jour où il prétendrait organiser avec les ressources offertes par les théâtres d'opéras modernes des représentations satisfaisantes de ses drames. Et pourtant il ne pouvait pas agir autrement. Dès l'instant où il ne se trouvait pas un Mécène ou une association d'amis pour mettre à sa disposition les moyens financiers nécessaires à la réalisation matérielle de son rêve, il fallait qu'il s'adressât au public et qu'il tentât de se servir des moyens que l'industrie théâtrale mettait à la disposition de n'importe quel compositeur d'opéras.

Pendant quelques années Wagner bataille avec acharnement sans obtenir de succès décisif. Il tente d'abord fortune à Paris. On sait l'échec retentissant auquel aboutit cette aventure. On

sait comment *Tannhäuser*, représenté à l'Opéra sur l'ordre exprès de l'Empereur, succombe sous les sifflets d'une petite cabale où se coalisent la mauvaise humeur de gens du monde dérangés dans leurs habitudes, les rancunes d'artistes qui craignent en Wagner un dangereux rival, l'effarement des défenseurs de la tradition et de la routine devant les innovations audacieuses du génie, l'ironie boulevardière en présence de l'idéalisme si profondément sérieux et convaincu du musicien allemand.

Puis l'Allemagne lui est rouverte. Alors ce sont, pendant trois ans, des démarches infructueuses auprès des directeurs de théâtres allemands pour faire jouer *Tristan* que tout le monde déclare inexécutable. C'est l'avortement des espérances qu'il fonde pendant quelque temps sur l'accueil chaleureux rencontré tout d'abord à Vienne. Ce sont des tournées en Allemagne, en Autriche, en Russie pour ramasser un peu d'argent et faire connaître du moins par le concert, des fragments de ses œuvres nouvelles que les théâtres repoussent. Au début de 1864 la situation de Wagner est presque désespérée. Criblé de dettes, menacé de poursuites par ses créanciers, il est obligé d'abandonner son installation de Vienne où il avait fixé ses pénates en 1862. Il trouve pendant quelques semaines

un asile chez des amis de Zurich, les Wille. Puis il se rend à Stuttgart, sans projet arrêté : il songe à disparaître pour quelque temps, à se réfugier dans quelque coin retiré de la *Rauhe Alb* pour y achever les *Maîtres Chanteurs* et attendre les événements...

C'est là que le 2 mai 1864, la veille même du jour fixé pour son départ, il est rejoint par le secrétaire aulique du roi de Bavière von Pfistermeister qui venait au nom de son maître, le jeune roi Louis II, inviter le compositeur à se rendre sans tarder auprès de lui : Wagner était sauvé. Il voyait s'ouvrir devant lui la possibilité de réaliser ses plans les plus grandioses, d'épanouir complètement sa personnalité. « Vous savez, écrit-il à ses amis de Zurich, que le jeune roi de Bavière m'a fait appeler : aujourd'hui je dois être conduit chez lui. Il est, pour son malheur, si beau, si riche d'esprit et de cœur, si splendidement doué que sa vie, je le crains, s'écoulera comme le rêve fugitif d'un dieu dans ce monde où règne la vulgarité. Il m'aime avec l'intensité et la ferveur d'un premier amour : il sait tout de moi, il me comprend comme ma propre âme. Il veut que je reste toujours auprès de lui, que je travaille, que je me repose, que je fasse jouer mes œuvres. Il me donnera tout ce dont j'ai besoin. Je dois achever les *Nibelungen* et il

les fera représenter selon mes volontés. Je serai mon maître absolu, non plus chef d'orchestre, mais uniquement moi-même et son ami. Que dites-vous de cela? Est-ce que tout cela peut être autre chose qu'un rêve?... Mon bonheur est si grand que j'en suis tout anéanti. »

Wagner croyait toucher au port. Il était loin de compte. Une fois de plus il tente, à Munich, de s'adapter à la réalité contemporaine. Comme à Dresde, mais avec des ressources et un pouvoir bien autrement étendus, il s'attaque à la tâche redoutable d'une réforme radicale de la vie artistique tout entière. Il réorganise le Conservatoire sur des bases nouvelles; il place à la tête de l'Opéra comme chef d'orchestre son disciple et ami intime, Hans de Bülow; il élabore avec l'architecte Gottlieb Semper les plans du théâtre modèle dont il a besoin pour la réalisation scénique de ses drames. Provisoirement il prépare avec les ressources artistiques de l'Opéra que le roi met à sa disposition des représentations modèles de ses œuvres : *Tannhäuser* d'abord, puis le *Vaisseau Fantôme* (4 déc. 1864), enfin et surtout *Tristan* (10 juin 1865), qui est monté sous sa direction avec une rare perfection artistique et produit une impression profonde sur les amis conviés par Wagner à cette solennité. Mais sa situation devient de jour en jour plus difficile.

Une formidable coalition se noue contre le nouveau « favori » du roi. Gens de cour et fonctionnaires envieux de la place qu'il occupe, hommes d'état et politiciens alarmés de l'ascendant qu'il exerce sur le roi, artistes jaloux de ses succès, critiques à courte vue, tout se ligue contre Wagner. Excité par les journaux qui déversent sur son compte des torrents de calomnies, le peuple bavarois lui-même s'exaspère contre le « Kapellmeister saxon » extravagant et prodigue qui accapare l'affection du souverain, le brouille avec ses ministres et gaspille des sommes énormes pour satisfaire ses besoins de luxe insensé ou réaliser ses fantaisies artistiques les plus dispendieuses. Au mois de décembre 1865 le roi est contraint, sous la pression de l'opinion publique, à éloigner Wagner de Munich.

Ce départ semble bien avoir été, en définitive, un bonheur pour Wagner. Il le libère d'une situation sans issue où il risquait d'user en vue de résultats insuffisants son énergie et son génie. Il met fin, pour jamais, à toute tentative de Wagner pour réaliser son idéal artistique dans le cadre régulier de la société moderne. Banni de la cour mais non pas de l'affection et de la confiance du roi, il se retire de nouveau dans ce tranquille asile de la Suisse qu'il avait quitté six ans auparavant pour se jeter dans les tempêtes

de la vie. Il se fixe en avril 1866 à Triebschen, dans une petite maison solitaire au bord du lac de Lucerne. Et dans cette « Ile des Bienheureux » il passe, loin des agitations de la ville et de la cour, six années de calme et paisible bonheur. Une créature d'élite, dont Nietzsche disait que c'était « la seule femme de grand style qu'il eût connue », Cosima Liszt, vient embellir sa retraite et entourer le grand artiste de cette affection profonde et de ce dévouement absolu dont il sentait si fortement le besoin. Tout le monde connaît l'épisode romanesque du second mariage de Wagner. On sait comment Cosima, mariée à Hans de Bülow, le disciple enthousiaste de Wagner, fut peu à peu, à l'époque des répétitions de *Tristan* à Munich, irrésistiblement attirée vers Wagner ; comment, consciente du bienfait inestimable que serait pour le grand artiste sa présence constante et dévouée auprès de lui, elle se décida à braver toutes les rigueurs de l'opinion pour le suivre — « elle savait, écrivait Wagner, qu'il était *possible* de me venir en aide et elle m'a aidé : elle a affronté toutes les humiliations, elle s'est exposée à toutes les condamnations pour me secourir » ; — comment après son divorce d'avec Hans de Bülow elle épousa Wagner, (25 août 1870) et lui donna peu après un fils que Wagner, plongé à ce moment

dans la composition de l'*Anneau*, baptisait du nom de son héros, Siegfried. Les six années de retraite que Wagner passe à Triebschen entre sa femme et quelques amis parmi lesquels il faut citer au premier rang Nietzsche, sont certainement les plus heureuses de sa vie. Sa fécondité artistique est plus étonnante que jamais : il termine la composition des *Maîtres-Chanteurs* et de *Siegfried*, il écrit presque entièrement la musique du *Crépuscule des Dieux*, il rédige quelques-unes de ses œuvres critiques les plus importantes, en particulier son étude capitale sur Beethoven, il commence la publication de ses *Œuvres complètes*. Le bonheur paisible et profond qui l'emplit se reflète dans le délicieux *Siegfried-Idyll* composé à l'occasion de la naissance de son fils et dédié à celle « dont la volonté pleine d'abnégation avait trouvé pour son œuvre un asile consacré à la paix et au calme ». Mme Cosima Wagner écrit à ce moment à Nietzsche : « Le bonheur suprême sur terre est une vision et cette vision nous l'avons eue, nous pauvres créatures. » Et Nietzsche lui-même, devenu plus tard l'adversaire passionné de Wagner, adresse encore, à la veille de sombrer dans la folie, ce suprême hommage de reconnaissance aux beaux jours où il avait vécu dans l'intimité du grand artiste : « Je fais bon marché de tout le reste de mes relations

avec les hommes ; mais je ne voudrais pour rien au monde effacer de ma vie les beaux jours de Triebschen, ces jours faits de confiance, de sérénité, de sublimes hasards, de moments *profonds*... Je ne sais comment d'autres ont connu Wagner : sur *notre* ciel jamais un nuage n'a passé. »

Wagner, cependant, ne s'endort pas dans le bonheur de cette idyllique retraite. Longuement, patiemment, il prépare l'exécution, selon les exigences de son esthétique, de la grande œuvre de sa vie, l'*Anneau du Nibelung*.

On sait la conception hautement idéaliste que Wagner se faisait de la valeur de l'Art et de la mission de l'Artiste. Pour lui l'Art est la puissance libératrice par excellence. C'est dans les grandes créations d'un Sophocle, d'un Shakespeare ou d'un Beethoven, c'est surtout dans le drame musical, cette forme supérieure de la symphonie, que nous trouvons l'expression la plus haute du sentiment religieux de notre époque, la forme contemporaine du mythe religieux. Or si l'art est « la représentation vivante de la religion » et si le drame musical est la forme suprême vers laquelle tend toute l'évolution artistique, on voit aussitôt que le théâtre n'est autre chose que le temple même de l'idéal. De même que le drame doit être l'œuvre collective

en qui se manifeste l'âme et la pensée d'un peuple, les représentations dramatiques doivent jaillir de l'effort collectif de la nation désireuse de voir réalisées sous une forme aussi parfaite que possible des œuvres où chacun trouve l'expression de ses plus hautes aspirations.

Or l'Europe moderne, tout comme elle n'a pas de drame musical véritable, ne possède pas de théâtre digne de ce nom. Le régime capitaliste sous lequel nous vivons l'a radicalement perverti. Il a fait du théâtre une industrie. Les entrepreneurs de spectacles n'ont plus le souci de soumettre à la nation des œuvres propres à élever les âmes et à ennoblir la sensibilité. Leur seule préoccupation c'est d'attirer par n'importe quel moyen le public payant dans leur salle, de *faire de l'argent*. Le théâtre est donc devenu un lieu de divertissement à l'usage des riches. Ils y vont pour passer le temps, pour s'y retrouver les uns les autres, pour s'y exhiber, pour applaudir le ténor ou la diva à la mode, pour admirer de beaux décors ou de somptueux ballets. Quant à la valeur d'art des pièces qu'ils voient défiler sous leurs yeux, elle ne leur importe guère. Ils veulent avant tout être amusés, distraits.

Comment remédier à cette situation ? Wagner n'est point du tout un utopiste intransigeant qui veut à tout prix réaliser une conception éclose

a priori dans son cerveau. C'est un génie organisateur et pratique qui connaît admirablement et par une longue expérience toutes les choses du théâtre. Son instinct le pousse donc à tirer parti de ce qui existe, à *réformer* l'opéra existant et non à lui opposer quelque chose de totalement nouveau. C'est la préoccupation qui le guide dans ses projets de réforme de 1848 pour le théâtre de Dresde ou de 1863 pour l'opéra impérial de Vienne ; c'est l'idée qui l'inspire dans sa tentative pour réorganiser la vie musicale à Munich en 1865. On peut sans bouleversements radicaux, sans risques financiers extraordinaires, en faisant un usage judicieux de subventions royales, en diminuant le nombre des soirées théâtrales, en organisant de bonnes écoles de chant et de déclamation, affranchir les scènes lyriques de la dénomination avilissante du « pâle métal », ôter à leurs représentations ce cachet de banalité frivole qu'elles ont dans les grandes villes, porter à un niveau convenable leur perfection artistique. Mais jamais Wagner n'arrive à faire prévaloir ses idées réformatrices. Partout il se heurte à des partis pris tenaces, à des résistances obstinées dont toute son énergie ne peut venir à bout. A Munich même, où pourtant il est soutenu par la faveur du roi, ses projets avortent. Il ne parvient pas à créer une Ecole

de musique selon ses idées ; le projet de théâtre modèle élaboré d'après ses intentions par Gottfried Semper est exposé à Zurich puis soumis au roi Louis, mais l'exécution en est indéfiniment ajournée. La seule satisfaction artistique que Wagner puisse obtenir est, en 1868, la représentation des *Maîtres Chanteurs* à l'Opéra royal de Munich. Quant à l'*Anneau*, impossible de songer à le donner dans son intégralité : la représentation de l'*Or du Rhin* en 1869 est si insuffisante que Wagner refuse d'y assister afin de bien marquer qu'il se désintéresse d'une pareille tentative. L'exécution de la *Walküre* en 1870 est meilleure, mais Wagner ne peut voir qu'avec déplaisir sa grande œuvre mise en pièces et jouée par lambeaux. Il se convainc ainsi toujours davantage de l'antagonisme profond et irrémédiable qui existe entre ses tendances artistiques et les institutions théâtrales de notre temps.

Dès 1850, au moment où se précise dans son imagination, l'idée d'un drame en plusieurs « journées », il rêve aussi de donner sa grande œuvre non pas dans un théâtre d'opéra ordinaire mais dans un édifice de fortune en poutres et en planches, avec une troupe rassemblée spécialement pour cette occasion, devant un public d'amis convié gratuitement à cette solennité. Et

désormais cette idée de créer *son* théâtre à lui — un théâtre qui ne serait pas une entreprise industrielle ni un établissement de luxe, mais un temple de l'art où se donneraient à des intervalles éloignés de grandes fêtes artistiques — ne le quitte plus. La question est pour lui essentiellement une question d'argent. Se trouvera-t-il un monarque assez éclairé pour fournir au grand dramaturge les moyens de réaliser sa géniale conception ? Ou bien serait-il possible de constituer une association de riches amateurs d'art qui assumeraient les frais matériels de l'entreprise ? Dès 1862, dans la préface placée en tête du poème de sa Tétralogie qu'il publie à ce moment, il pose nettement la question à ses contemporains

A deux reprises il espère voir son appel entendu par une tête couronnée. Après 1864, il put croire que son protecteur le roi Louis de Bavière lui fournirait les moyens de représenter l'*Anneau* conformément aux exigences de son esthétique. Nous avons vu plus haut comment cet espoir avait été déçu. Après 1870 il se flatta peut-être un instant de trouver auprès du jeune gouvernement impérial l'appui dont il avait besoin. Il pensa que le nouveau souverain de l'Allemagne comprendrait l'intérêt *national* de l'œuvre qu'il projetait et se tiendrait à honneur

de bâtir ce temple de l'art allemand qu'il rêvait. Il dut se convaincre rapidement que l'Empereur et son Chancelier ne se faisaient ni l'un ni l'autre une idée nette de la portée véritable de son entreprise, et qu'il n'y avait, pour lui, aucune aide à attendre de ce côté. Il ne pouvait compter que sur lui et sur les amis de son art pour réussir.

C'est à eux, désormais, qu'il s'adresse. Au mois d'avril 1871 il rédige sa brochure sur « la représentation solennelle du drame l'*Anneau du Nibelung* » où il annonce l'intention de réunir à des intervalles éloignés, en vue de grandes fêtes artistiques, l'élite des artistes allemands et demande à ses amis de l'aider à rassembler les ressources matérielles nécessaires. Du 17 au 20 avril il visite Bayreuth pour examiner la possibilité d'y établir un théâtre. Puis, au cours d'un voyage à travers l'Allemagne, à Leipzig, Berlin, Darmstadt, Heidelberg, il jette les bases de l'organisation de son entreprise. Le 12 mai enfin il lance une proclamation annonçant les représentations de l'*Anneau* à Bayreuth pour l'été de 1873 et ouvre une souscription publique en vue de la construction de son théâtre modèle. Les frais de l'entreprise étant évalués à 300.000 thalers, il s'agissait de trouver mille souscripteurs ou « patrons » souscrivant chacun une action de 300 thalers.

Il ne fallut pas moins de cinq ans d'efforts pour réaliser la grande œuvre. Je ne puis ici qu'indiquer en deux mots les grandes étapes qui conduisirent le Maître à la victoire décisive. Au mois de décembre 1871, Wagner se rend pour la seconde fois à Bayreuth et entame les négociations en vue de l'édification du théâtre. En avril 1872, il quitte son paisible asile de Triebschen pour s'installer à Bayreuth. Le 22 mai 1872, la pose de la première pierre du théâtre est l'occasion d'une fête artistique où accourent en foule les amis du Maître. Au mois d'août 1873, le théâtre est sous toit. Mais vers ce moment une crise grave se déclare. Les actions de patronage se vendent de plus en plus difficilement. Un appel au public et une souscription ouverte chez tous les libraires et marchands de musique d'Allemagne ne produit aucun résultat. Au début de 1874, Wagner est sur le point de proclamer la faillite de l'entreprise, quand à l'instant décisif le roi Louis de Bavière, qu'un malentendu passager avait temporairement éloigné de Wagner, se décide à intervenir et assure, par une avance de fonds, la continuation de l'œuvre. Le théâtre s'achève. Désormais les plus grosses difficultés sont levées. Pendant l'été de 1875, des répétitions préliminaires ont lieu sous la direction de Wagner. En 1876, enfin, après une triple

série d'études (3 juin au 12 juillet ; 14 au 26 juillet ; 26 juillet au 4 août) a lieu la répétition générale en présence du roi Louis (6 au 9 août) suivie immédiatement de trois cycles de représentations de l'*Anneau* (13 au 17, 20 au 23, 27 au 30 août). La grande bataille était livrée et gagnée. Les mémorables fêtes de Bayreuth avaient pris les proportions d'un événement national. L'Empereur Guillaume lui-même, si peu en état qu'il fût de goûter l'art de Wagner, avait cru de son devoir d'assister aux deux premières « journées » de l'*Anneau*. Malgré l'hostilité persistante d'une partie de la presse, le triomphe de la cause wagnérienne était éclatant et complet.

Quel était le sens et la portée de ce triomphe ?

Pour Wagner et pour ses fidèles les représentations de Bayreuth avaient une portée incalculable. Dans la célèbre brochure *R. Wagner à Bayreuth* publiée par Nietzsche à l'occasion de ces fêtes et où s'exprime en une langue dithyrambique l'enthousiasme presque religieux avec lequel les fervents du wagnérisme saluaient cet événement, Nietzsche montre dans le créateur de l'*Anneau* et de Bayreuth non pas seulement le restaurateur du drame musical, mais l'apôtre d'une culture nouvelle. Génie universel, disposant en virtuose souverain de tous les modes d'expression, il est « l'artiste vraiment libre qui ne peut

pas faire autrement que de penser simultanément dans toutes les branches particulières de l'art, le médiateur qui réconcilie les deux mondes en apparence opposés de la poésie et de la musique » ; il a la gloire d'avoir fait renaître en plein XIXe siècle la tragédie des Grecs dans son drame conçu selon l'esprit de la musique, d'avoir concilié en une merveilleuse synthèse tous les arts dissociés au cours de l'évolution et qui tendaient instinctivement à s'unir. Mais cet événement marque aussi une date dans l'histoire de la civilisation européenne. Il ne tend à rien de moins qu'à une renaissance de la culture hellénique. Tout se tient, en effet, dans l'édifice de la civilisation, et il n'est pas possible de réformer sincèrement l'art du théâtre sans provoquer en même temps des innovations capitales en matière de morale, d'éducation, de politique. Le triomphe de l'œuvre de Bayreuth peut donc être salué comme l'aurore d'une ère nouvelle pour l'humanité. — Dans l'imagination de Wagner lui-même, Bayreuth prenait la valeur d'un symbole. Symbole *national :* car il devait signifier le triomphe de l'esprit « allemand », (l'esprit d'objectivité d'abnégation, de probité) sur l'esprit « welsche » (la recherche de l'effet et de la vaine gloire) et sur l'esprit « juif » (la poursuite du gain positif). Symbole *uni-*

versel et en quelque sorte métaphysique : car il devait proclamer la victoire de l'idéalisme artistique et religieux sur l'esprit capitaliste et le matérialisme utilitaire. Bayreuth devait être le point de ralliement de tous les hommes de bonne volonté, qui, las des agitations stériles du vouloir-vivre égoïste, se sentaient disposés à travailler à la régénération de l'humanité, à l'avènement sur terre de la Beauté et de la Vie sainte.

En face du rêve plaçons maintenant la réalité.

Nous constatons d'abord que Bayreuth n'est pas l'œuvre *collective* et *nationale* que Wagner projetait. Les premiers « patrons » de Bayreuth se sont montrés impuissants à deux reprises, en 1874 et 1876, à soutenir l'entreprise qui eût croulé sans l'assistance du roi Louis. A partir de 1882 Wagner se rendant compte de l'impossibilité qu'il y avait à faire vivre son œuvre en s'adressant uniquement à ses amis et partisans, ouvrit les portes de Bayreuth au public payant. Dès cet instant, le temple de l'Art devenait un théâtre où l'on entrait *pour de l'argent* comme dans tous les autres théâtres d'opéra. Et ainsi Bayreuth nous apparaît en définitive, d'abord comme l'œuvre personnelle de Wagner qui la mit sur pied surtout avec ses propres ressources[1] et

1. Wagner n'a pas seulement versé au fonds de l'œuvre de Bayreuth des sommes importantes provenant de concerts ou de repré-

aussi grâce à l'appui financier du roi de Bavière et d'un certain nombre de bienfaiteurs ; puis comme une entreprise théâtrale alimentée comme les autres par le public payant et soutenue, en cas de déficit, par un groupe de donateurs. Le seul trait qui différencie l'entreprise de Bayreuth des entreprises similaires c'est que personne ne peut tirer un gain matériel des représentations, car il est entendu que les bénéfices, s'il y en a, sont intégralement consacrés à grossir le fonds de réserve du théâtre. Ainsi se trouve, du moins, sauvegardé le principe essentiel posé par Wagner. Si Bayreuth est devenu, par la force des choses, une entreprise « capitaliste », il n'est du moins pas et ne peut pas être une « affaire ».

Bayreuth, d'autre part, peut-il être considéré comme un temple de l'art pur, comme une école de désintéressement? D'aucuns le contestent et ne veulent voir dans le théâtre modèle qu'un témoignage de l'orgueil démesuré de son créateur, une sorte d'autel qu'il aurait dressé à sa propre divinité. Je tiens cette appréciation pour fort injuste. Il est certain que Bayreuth a été construit par Wagner pour ses œuvres et qu'il est

sentations qu'il dirigeait. Il a, en outre, remboursé les *avances* faites par le roi Louis en 1874 et 1877; la cassette royale, en effet, est rentrée peu à peu dans les sommes déboursées en confisquant les *tantièmes* que Wagner aurait touchés à l'Opéra royal de Munich.

resté jusqu'à présent un théâtre voué exclusivement au culte de Wagner. Et il est évident aussi que pour que Bayreuth pût apparaître aux contemporains comme le temple de l'*Art* et non pas comme le temple de *Wagner*, il aurait fallu que les héritiers de la pensée du Maître fissent jouer le plus promptement possible des œuvres nouvelles à côté de l'œuvre wagnérienne. Ils ne l'ont pas fait et nul ne les en blâmera. Wagner est assez grand, certes, pour mériter d'avoir son théâtre spécial. Mais il est patent aussi, dans ces conditions, que Wagner, en créant Bayreuth, a édifié *en fait* une sorte de conservatoire pour son œuvre et travaillé ainsi pour sa propre gloire. C'était son droit. Wagner a su créer, outre ses œuvres dramatiques, l'instrument nécessaire pour les produire devant le public d'une manière conforme à ses intentions. Cela prouve l'étonnante puissance de sa volonté et la variété de ses aptitudes. Mais je ne vois pas que, de ce fait, Bayreuth puisse devenir pour nous le symbole d'une religion de renoncement et d'abnégation. Le « désintéressement » de Wagner est du même ordre que celui de n'importe quel artiste qui fait passer *son œuvre* avant le souci du confort ou de la richesse. C'est là, à coup sûr, une vertu, mais point si exceptionnelle, même en notre temps, qu'il faille voir en Wagner,

à ce point de vue, un être en dehors et au-dessus de l'humanité.

Il reste, d'ailleurs, que Wagner a eu, au plus haut degré, l'amour et le respect de son œuvre. Et à cet égard les principes qu'il a appliqués à Bayreuth sont excellents. On ne peut que l'approuver sans restrictions lorsqu'on le voit faire effort pour réduire le nombre des représentations théâtrales, pour forcer les artistes et les spectateurs à oublier pour quelques instants leurs préoccupations égoïstes, pour contraindre les uns à subordonner leur succès personnel au succès de l'œuvre, pour forcer les autres à concentrer leur attention sur le drame qui se joue sur la scène. L'influence de Bayreuth, à cet égard, a été salutaire, sans être, bien entendu, décisive. On a imité un peu partout certaines particularités du théâtre Wagner, la disposition de l'orchestre sous la scène, le jeu plus vivant des acteurs, l'obscurité faite dans la salle, etc. Pour ce qui est de l'essentiel, je ne vois pas que l'art théâtral ait cessé d'être une industrie ni que l'Opéra soit à la veille de perdre son caractère de divertissement mondain et luxueux. Il ne semble pas que la renaissance du grand art idéaliste se soit produite et il serait hasardeux de prédire qu'elle se fera dans un avenir prochain. Bayreuth est resté une expérience admirable

instituée par l'un des plus grands génies de notre temps et poursuivie avec dévouement et succès par les héritiers de son nom et de sa pensée. Y voir le premier pas vers une régénération esthétique et morale de la culture européenne, n'est guère, je le crains, qu'un mirage romantique.

Les représentations de l'*Anneau* avaient été un grand succès artistique et un triomphe personnel sans précédent pour Wagner. Mais le résultat financier était désastreux. Un déficit d'environ 150.000 francs : tel était le bilan de ces glorieuses journées. Abandonné par le comité de patronage qui se montre une fois encore incapable de tout effort sérieux, Wagner se voit de nouveau sur le bord de la faillite. Un festival donné à Londres au bénéfice de l'entreprise de Bayreuth se solde par une perte de 30.000 francs environ. Finalement Wagner parvient, au prix de grands sacrifices personnels et grâce à une nouvelle assistance pécuniaire du roi de Bavière, à franchir ce mauvais pas. Un second comité de patronage se constitue en 1877. Il devait, dans la pensée de Wagner, réunir les fonds nécessaires pour la création d'une Ecole de style annexée au théâtre et préparer la reprise des représentations de Bayreuth. Wagner comptait à partir de 1880, donner l'un à la suite de l'autre ses drames, depuis le *Vaisseau Fantôme* jusqu'à

Parsifal qui eût été représenté en 1883 pour terminer la série. Le succès ne répondit pas à son attente. Le comité eut la plus grande peine, en cinq ans, à réunir les fonds nécessaires pour les représentations de *Parsifal* en 1882. Le projet d'une Ecole de style dut être abandonné comme trop dispendieux. Tout ce qu'on put faire, c'est de fonder une revue mensuelle, les *Bayreuther Blätter*, qui parut à partir du 1er janvier 1878 sous la direction d'un ami dévoué du Maître, Hans von Wolzogen, et se consacra à l'étude des questions concernant l'art dramatique ou musical allemand et spécialement l'art wagnérien.

Les représentations de *Parsifal* au mois d'août 1882 furent un triomphe plus éclatant et moins discuté que celui de 1876. La cause wagnérienne l'emportait décidément devant le tribunal de l'opinion. Et en même temps l'avenir de Bayreuth était assuré. Convaincu enfin par l'expérience qu'il était impossible de compter sur le comité de patronage pour l'organisation régulière des représentations, Wagner, après les deux auditions de *Parsifal* offertes aux souscripteurs, s'était résigné à donner quatorze représentations publiques et payantes. Leur succès fut suffisant pour qu'on pût constituer immédiatement les fonds nécessaire à l'organisation d'une nouvelle série de représentations. Le Maître eut ainsi la

satisfaction de voir que son œuvre, désormais, pouvait vivre et se développer.

Quelques mois plus tard la mort l'emportait, en pleine apothéose. Son génie était demeuré intact jusqu'au bout, sa vivacité d'esprit et son activité physique faisaient l'étonnement de tous ceux qui l'approchaient. Mais l'organisme était usé par les émotions et les excitations de sa vie si féconde en péripéties extraordinaires, si remplie, par le travail de création ou par les soucis accablants de sa grandiose entreprise théâtrale. A partir de 1879, il avait dû régulièrement passer l'hiver en Italie. C'est là que, le 13 février 1883, une attaque d'apoplexie le foudroya en plein travail à Venise, où il était allé se remettre des fatigues de la saison de Bayreuth. Toute l'Europe artistique prit part à ses funérailles et accompagna sa dépouille mortelle jusqu'à sa dernière demeure, à Bayreuth, dans le jardin de sa villa de Wahnfried. Là il repose, dans le caveau qu'il s'était fait préparer d'avance, sous un grand bloc de marbre sans ornements, sans inscription. A quoi bon, en effet, un mausolée pompeux dans cette petite ville où tout parlait de lui, où son théâtre, dressé au sommet de la colline, continuait à répandre parmi les hommes la pensée vivante du Maître endormi !

L'ŒUVRE

I

DES FÉES A RIENZI

L'œuvre de Wagner est d'une singulière complexité. Musicien-poète, il apparaît comme le créateur du « drame communiste », de « l'œuvre d'art intégrale » où s'unissent en une vaste synthèse organique les arts égoïstement dissociés ou maladroitement superposés à l'époque moderne. Penseur intuitif, il perçoit instinctivement l'unité sous la multiplicité, la loi générale sous le phénomène particulier, et il s'élève ainsi spontanément à une conception d'ensemble de l'univers dont l'expression symbolique la plus achevée se trouve dans ses drames, mais qu'il s'efforce aussi de traduire en formules philosophiques dans ses ouvrages théoriques ou dans ses lettres à ses amis. Doué d'une extraordinaire puissance de réflexion, enfin, il ne s'est pas contenté d'être un artiste instinctif et de s'aban-

donner aveuglément à l'inspiration. Il a voulu se rendre compte de ce qu'il faisait, prendre conscience de ses procédés de travail, formuler clairement l'idéal artistique vers lequel il tendait. Avec une clairvoyance étonnante il a en quelque sorte démonté, vérifié, contrôlé tout le mécanisme interne de son génie créateur ; si bien qu'il nous a, en définitive, non seulement laissé des œuvres d'art d'une beauté éternelle mais d'inappréciables confidences sur ses expériences d'artiste et de curieuses théories esthétiques qui ne sont autre chose que la généralisation systématique de ces expériences. Homme d'action doué d'une volonté prodigieuse, il s'est attaché, enfin, avec une énergie inlassable à réformer l'organisation théâtrale contemporaine ; il a fait une guerre sans merci à la routine, à l'industrialisme artistique ; il a mis sur pied, au prix de difficultés inouïes, son théâtre modèle de Bayreuth.

Somme toute cette nature si polyphone échappe à nos classifications habituelles. C'est à coup sûr *avant tout* un artiste : le but dernier de sa vie a été de créer un certain nombre d'œuvres d'art dont il porte l'idée en lui pendant de longues années et qu'il aspire à produire au dehors sous leur forme définitive et parfaite. Il s'est improvisé penseur et critique sous la pression des circonstances, pour arriver à réaliser ces œuvres à

coup sûr, dans des conditions extérieures défavorables. Il ne s'est fait entrepreneur de théâtre que par suite de l'impossibilité où il s'est vu d'obtenir sur les scènes lyriques de son temps l'exécution de ses drames telle qu'il la voulait. Mais, chez Wagner artiste, quelle a été la faculté maîtresse, celle qui a discipliné et organisé en un faisceau harmonieux toutes les énergies psychiques dont il disposait ? Ici l'hésitation est permise. Est-il un poète qui, désespérant de réaliser pleinement ses intentions par les seuls moyens littéraires s'est adressé à la musique et à la pantomime pour atteindre, chez ses auditeurs, non pas seulement l'intelligence mais l'être sensible tout entier ? Est-il un musicien génial qui, dans son effort pour communiquer clairement sa pensée aussi aux profanes de la musique, aurait fini par franchir les limites de son art particulier et fait irruption dans le domaine des autres arts ? Ou bien faut-il reconnaître en lui, comme le voulait Nietzsche, un *acteur* d'un génie prodigieux qui, désespérant de se satisfaire par les moyens ordinaires, aurait appelé à son aide tous les arts et les aurait tous mis en œuvre pour organiser grâce à leur concours une représentation scénique exceptionnelle où il aurait pu révéler pleinement ses intentions au public ? Il serait difficile de se prononcer avec certitude. Reconnais-

sons que Wagner est, selon la belle formule de Nietzsche « l'artiste vraiment libre qui ne peut pas faire autrement que de penser simultanément dans toutes les branches particulières de l'art. » Il est un événement capital non pas seulement pour l'histoire de la musique, mais pour l'histoire de la culture allemande et européenne.

*
* *

Il est intéressant de constater, lorsqu'on étudie la genèse de l'œuvre wagnérienne, combien est peu fondée une critique, qui, formulée par Fétis dès 1852, a fait le tour de la presse musicale, à savoir que chez Wagner le théoricien aurait nui à la spontanéité de l'artiste. On le représente souvent comme un penseur et un savant qui élabore préalablement un système esthétique et qui construit ensuite patiemment des drames conformes au programme qu'il s'est tracé. Un simple coup d'œil jeté sur l'évolution artistique de Wagner montre que ce reproche est, en fait, dénué de tout fondement. C'est exactement l'inverse qui est vrai. Les œuvres ont, chez Wagner, précédé la théorie. Il commence, comme tout débutant, par subir l'influence des idées régnantes sur la musique et le drame lyrique. Puis peu à peu, guidé par son instinct d'artiste, favorisé aussi

par d'heureuses rencontres, il secoue peu à peu le joug des traditions d'école et apprend à se mouvoir plus librement. Il crée en fait son type nouveau du drame musical avant de s'en être formulé nettement à lui-même le programme.

C'est à ce moment que, au prix d'un effort violent sur lui-même et d'un immense labeur intellectuel, il établit sa théorie du drame et prend conscience de ce qu'il est et de ce qu'il veut. Alors seulement il se sent complètement affranchi, libre de toute contrainte, maître souverain de lui-même et de son art. Et alors aussi seulement il lui est donné, d'après son propre témoignage, de goûter cette félicité supérieure de l'artiste qui peut librement s'abandonner à son instinct créateur et être pleinement *lui-même* sans crainte de s'égarer. L'heure où Wagner est devenu, selon sa formule célèbre, « conscient de l'Inconscient » a été en même temps celle de son émancipation définitive.

Rien de moins révolutionnaire que ses premiers essais musicaux. Lorsqu'il a derrière lui son premier apprentissage et qu'à l'école de Weinlig il s'est rendu maître des règles techniques de son art, il débute dans la carrière de compositeur par une série d'œuvres de musique pure — deux sonates (1831), une polonaise (1831) et une fantaisie pour piano (1831), plusieurs

ouvertures de concert (1831-37), une symphonie en *ut* majeur (1832), une autre en *mi* majeur (1834) — qui n'ont rien d'extraordinaire ni de paradoxal. L'influence de ses maîtres préférés, Beethoven, Mozart, Weber, Marschner, y apparaît avec une évidence manifeste. Ce sont des compositions correctes et médiocrement personnelles, de bons devoirs d'élève appliqué, où l'originalité du futur révolutionnaire de la musique commence à peine, par-ci par-là, à percer timidement. Ces productions sages obtiennent d'ailleurs l'approbation des connaisseurs tels que Denys Weber, le directeur du Conservatoire de Prague, ou le président de la société du *Gewandhaus*, Friedrich Rochlitz, l'ami de Goethe et le représentant à Leipzig du classicisme weimarien. Plusieurs d'entre elles sont jouées à Prague ou à Leipzig, à la société de l'Euterpe, au *Gewandhaus*, au théâtre. Et le public ratifie le jugement des connaisseurs : il accueille le débutant avec une certaine faveur.

Ce n'est pas dans ses œuvres de piano ou d'orchestre seulement que Wagner se montre respectueux de la tradition. Ses débuts dans la musique dramatique ne dénotent pas davantage le novateur outrancier.

Ni son premier opéra, la *Fiancée* (1832) dont il abandonna la composition sur le conseil de sa

sœur Rosalie, ni son second, les *Fées* (1833), qu'il tire d'un conte de Gozzi, *la Donna Serpente*, n'accusent encore une originalité très marquée. On a pu faire des rapprochements entre le sujet des *Fées* et celui de *Lohengrin*, noter l'excellence de la déclamation dramatique, louer la beauté musicale du second acte en particulier. Dans l'ensemble les *Fées*, qui nous racontent les amours de la fée Ada et du mortel Arindal, n'en sont pas moins, au point de vue du sujet, une assez banale féerie romantique. Au point de vue musical, l'influence de Beethoven et surtout celle de Weber et de Marschner se marque très distinctement. Et si le premier drame lyrique de Wagner fut refusé au théâtre de Leipzig, ce n'est point sans doute en raison de sa nouveauté, mais plutôt parce qu'on y vit une œuvre écrite dans le style *allemand* traditionnel et dépourvue du brillant et des grâces de l'opérette italienne ou française à la mode.

Les convictions artistiques de Wagner, cependant, ne tardent pas à subir un changement profond. Nous avons vu plus haut comment, après 1830, Wagner, sous l'influence des idées révolutionnaires et des doctrines de la Jeune Allemagne incline peu à peu vers un sensualisme toujours plus ardent et plus radical et comment la vie de théâtre, où il se trouve mêlé à par-

tir de 1834, entretient et confirme en lui ces dispositions. Du même coup ses idées sur l'art se modifient dans le même sens. Il prend en pitié le pédantisme et la sécheresse de l'art allemand. Il prise maintenant, dans le drame lyrique, surtout la passion, la vie, l'action immédiate sur le public. Son idéal se rapproche insensiblement de celui de l'habile praticien de théâtre. « Le commerce pittoresque avec les chanteurs et les chanteuses, derrière les coulisses et sous le feu de la rampe, confessa-t-il plus tard, répondait tout à fait à mes goûts de vie variée et de dissipation. Je m'assimilai avec ardeur l'art alerte, pimpant, aux effets faciles, pour le reproduire devant le public avec le même feu. Le chemin que je suivais me conduisit d'abord tout droit vers la frivolité dans mes idées sur l'art. Les répétitions et les représentations des sémillants opéras à la mode français ou italiens, l'habileté et le clinquant de leurs effets d'orchestre me procuraient une joie enfantine lorsque du haut de mon pupitre de chef d'orchestre je déchaînais ce joyeux tumulte. Et ainsi, dans la sphère étroite où je me mouvais alors, je revécus l'évolution de l'esprit du temps lui-même tel qu'il s'exprimait dans les œuvres typiques de la littérature et de l'art. » Wagner se sent maintenant plein d'indulgence pour Bellini dont il admire la mélodie noble et

simple, pour Auber dont la *Muette de Portici* le remplit d'enthousiasme, pour Méhul dont il estime très haut le *Joseph*. Comme il condamne le pédantisme moral des Allemands, il rejette aussi leur pédantisme musical, leur manie de cultiver des genres morts auxquels personne ne croit plus, comme la fugue ou l'oratorio, leur obstination à introduire dans l'opéra où il faut de la passion et de la vie les subtilités scolastiques du contrepoint et le symbolisme abstrait de la musique instrumentale. Pour un peu il renierait les dieux de sa jeunesse. La 9e symphonie de Beethoven lui apparaît comme le point culminant d'une forme d'art morte et incapable de refleurir. « Il faut être de son temps, écrivait-il dans le *Monde élégant* de Laube ; il faut trouver des formes nouvelles appropriées aux temps nouveaux, et le maître qui fera cela n'écrira pas à l'italienne, ni à la française — mais pas davantage à l'allemande. »

Et ses compositions changent radicalement de caractère. Entre les *Fées* et la *Défense d'aimer* le contraste est complet. Ici un opéra imprégné d'idéalisme romantique et écrit dans le style allemand traditionnel. Là une musique alerte, claire, des rythmes entraînants, des mélodies faciles où transparaissent des influences françaises ou italiennes. Un pas de plus et Wagner tombait dans la trivialité. Il manque le franchir

lorsqu'à Riga il entreprend un opéra-comique qu'il destine au théâtre où il est placé et qu'il intitule l'*Heureuse famille d'ours ;* il s'arrête à temps, sentant qu'il n'est pas fait pour écrire « de la musique à la Adam ». Mais si, avec *Rienzi* ses ambitions s'élèvent, si, laissant là des bagatelles indignes de son génie il crée une œuvre de vaste envergure et de haute portée, il ne cherche toujours encore qu'à composer un opéra selon la formule qui triomphe à ce moment à Paris et sur les grandes scènes lyriques d'Europe. Il voit son sujet, comme il le dit lui-même plus tard, « à travers les lunettes du Grand-Opéra ». Ce n'est pas, sans doute, qu'on soit en droit de voir dans *Rienzi,* comme on le fait parfois, un opéra « à la Meyerbeer », dont le libretto ne serait qu'un prétexte à musique et dont la musique aurait été cuisinée d'après les recettes italiennes ou françaises. Les commentateurs wagnériens font ressortir à juste titre l'enthousiasme sincère avec lequel Wagner a créé son héros principal, « ce Rienzi avec les grandes pensées qui se pressaient dans sa tête et son cœur », l'art qu'il a déployé dans la peinture des caractères, le soin qu'il a mis à construire l'action dominée par une idée morale fort élevée : la délivrance de la patrie par le sacrifice de l'individu au profit de la communauté. Ils font remarquer que, dans *Rienzi,*

Wagner procède non point de Meyerbeer (il ne connaissait de lui à ce moment que *Robert le Diable*) mais de Spontini et de Gluck ; que l'emploi ingénieux de certaines répétitions de motifs annonce déjà le procédé du *Leitmotiv;* que dans l'instrumentation on voit déjà apparaître mainte particularité du style wagnérien postérieur. Il n'en reste pas moins certain que *Rienzi* est encore de tout point conforme au type traditionnel de l'opéra. Il en contient tous les ingrédients ordinaires : un sujet historique, une pièce à grand spectacle sans prétentions littéraires ou symboliques, un ballet-pantomime, une musique brillante avec des grands airs, des duos et des trios, des hymnes, cortèges et scènes militaires, de brillants finales. On comprend aisément que Wagner, une fois conscient de l'idéal artistique vers lequel il tendait, ait tenu en assez mince estime une production qui répondait aussi peu aux exigences de son esthétique.

II

DU VAISSEAU FANTOME A LOHENGRIN

Les amères expériences que Wagner fait pendant les trois années de son séjour à Paris et les sept années qu'il passe à Dresde comme chef

d'orchestre ont pour effet, comme nous l'avons vu, de lui faire comprendre plus nettement les divergences fondamentales qui séparent son idéal artistique de celui de l'immense majorité de ses contemporains. A Paris, il apprend à connaître dans toute sa décevante magnificence l'art de luxe, l'art capitaliste et industrialisé auquel il fera désormais une guerre sans merci. A Dresde il use ses forces en une vaine tentative pour réformer l'opéra et le transformer en un institut d'art national. Le succès ne répond pas à ses efforts. Il reste peu compris du grand public, antipathique aux connaisseurs, en butte aux persécutions de la presse qui l'insulte et le calomnie, aux tracasseries mesquines de son supérieur, l'intendant de Lüttichau qui contrecarre ses desseins. Il se convainc chaque jour davantage de l'impossibilité où il se trouve de faire prévaloir ses vues. Mais il continue son effort artistique sans se laisser rebuter par les échecs ou les demi-succès. Au cours de ces dures années de lutte, il fait un pas décisif en avant dans son évolution artistique. Avec le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* il crée une forme d'art nouvelle. Cherchons à définir en quoi consiste l'originalité de ces drames, soit au point de vue du sujet, soit au point de vue de la musique.

Par le sujet, d'abord, ces drames sont légendaires. Wagner assurément n'innovait rien à cet égard. Depuis longtemps les romantiques avaient cherché dans cette voie. Des opéras comme le *Freischütz* de Weber ou l'*Ondine* de Fouqué mise en musique par Hoffmann se basent déjà sur des traditions populaires et Wagner lui-même, dans son premier ouvrage lyrique, les *Fées*, s'était essayé dans ce genre. On sait d'ailleurs la prédilection du romantisme pour ces sujets, le soin pieux avec lequel il a étudié toutes les créations de l'imagination populaire et l'ardeur inlassable avec laquelle il s'est efforcé de faire revivre soit par l'épopée, soit surtout par le drame, les légendes ou les contes populaires légués par le passé. Tous les grands sujets traités dans la suite par Wagner, la légende du Vaisseau Fantôme, celle du tournoi de la Wartbourg (*Tannhäuser*), de Lohengrin, des Nibelungen, de Tristan, de Parsifal avaient déjà inspiré maintes et maintes fois les représentants les plus connus du romantisme, Tieck, Fouqué, Hoffmann, Novalis, Immermann, Brentano, Heine, etc. Wagner n'apparaît pas comme le créateur d'un type dramatique nouveau mais comme l'artiste qui a su trouver la forme la plus parfaite pour le rêve poétique ébauché avant lui par toute une génération d'artistes.

Ce n'est d'ailleurs pas en vertu d'un programme préconçu ni d'une théorie esthétique qu'il renonce au grand opéra historique du type de *Rienzi* pour se confiner dans des sujets légendaires. Plus tard, dans ses écrits théoriques de 1850, il analysera les raisons d'ordre général qui font qu'un motif historique se prête mal à être traité en drame lyrique. La musique, dira-t-il, exprime dans leur plus haute généralité les émotions élémentaires de l'âme, l'*Éternel humain*. Or tout drame historique contient forcément, outre l'élément universellement humain, des éléments spécifiquement historiques et contingents, des récits de faits, des descriptions de milieux qui sont aisément communiqués à l'intelligence par la parole mais qui ne peuvent pas être rendus sensibles au cœur par la musique. L'auteur d'un opéra historique se trouve donc pris dans un dilemme fâcheux. Ou bien il donnera dans son œuvre une importance réelle à cet élément contingent et alors il créera bien un drame historique mais ce drame fournira au compositeur une matière ingrate et la musique qu'il y ajoutera aura l'air d'un ornement parasite au lieu de jaillir du sujet même. Ou bien il s'efforcera d'éliminer de son mieux l'élément contingent; mais alors le cachet historique du drame risque de disparaître au grand détriment de l'intérêt de la pièce.

Au début de sa carrière de compositeur Wagner ne conçoit pas encore clairement ces objections théoriques qu'il adressera dans la suite au genre même de l'opéra historique. Aussi le voyons-nous faire des tentatives répétées pour mettre sur pied un drame emprunté à l'histoire. Il esquisse à Paris, outre deux drames légendaires, le *Vaisseau Fantôme* et les *Mines de Falun*, un grand opéra, la *Sarrasine*, puisé dans ses lectures sur l'histoire d'Allemagne et mettant en scène la conquête du royaume de Sicile par Manfred, le fils de l'empereur Frédéric II. Or, après le demi-succès du *Vaisseau Fantôme* (1842) qui disparaît de l'affiche au bout de quatre représentations, il se rend fort bien compte que, pour retrouver le grand succès, il lui faut de nouveau offrir au public une pièce à grand spectacle dans le genre de *Rienzi*. Il remet donc la *Sarrasine* sur le chantier, pour l'abandonner bientôt après, arrêté d'une part par les objections de la grande actrice Wilhelmine Schrœder-Devrient à qui il avait demandé conseil, découragé aussi, sans doute, par le sentiment qu'il n'aurait pu traiter un sujet de ce genre sans sacrifier quelque chose de ses convictions intimes d'artiste. Plus tard encore, entre 1846 et 1848, au moment où s'élabore dans son imagination son grand drame sur la légende des

Nibelungen et de Siegfried, il conçoit également l'idée d'un drame historico-symbolique sur l'empereur Frédéric Barberousse en qui il croyait reconnaître la plus glorieuse incarnation historique du légendaire Siegfried. Mais il renonce, finalement, à ce projet parce qu'il lui eût été impossible de le traiter autrement que sous forme de drame purement littéraire. Or c'est là un parti auquel sa conscience artistique lui défend maintenant de s'arrêter : il est persuadé que tout *vrai* drame est nécessairement *aussi* musical et qu'un sujet rebelle à la musique est par là même impropre d'une manière générale au drame.

En même temps que le drame wagnérien devient *légendaire* il devient aussi *symbolique*. Il est, pourrait-on dire, dominé par une « idée », à condition qu'on veuille bien entendre par *idée* non point une conception philosophique abstraite mais quelque chose de vivant qui parle à la sensibilité et non pas directement à l'intelligence, qui procède de la vision, de l'impression, de l'émotion et non de la spéculation théorique ou du raisonnement. En d'autres termes il est aisé de voir qu'il y a sous l'action *extérieure*, visible et concrète d'un drame wagnérien une action *intérieure*, tout idéale et invisible, qui est comme le ressort intime, l'âme vivante de l'œuvre. Cette action intérieure apparaît dès lors

comme une représentation symbolique, comme une illustration scénique du drame idéal qui se joue au fond des cœurs. Mais elle n'est pas un produit de la réflexion abstraite. On se ferait de Wagner une idée fausse si on voyait en lui un philosophe qui part de l'idée pour aboutir à l'image et incarne en une action dramatique une conception théorique, une « thèse » métaphysique ou morale. Il procède bien en artiste pour qui la vision concrète, l'impression vivante est le fait primordial et essentiel. Ce serait, en revanche, une erreur aussi que de regarder Wagner comme un artiste « naïf », comme un pur instinctif qui obéit uniquement à l'inspiration sans *savoir* ce qu'il crée. Il est à la fois artiste et penseur, capable de composer des tableaux dramatiques fort vivants et plastiques et aussi d'interpréter le sens profond de ces tableaux. On reconnaîtra, sans doute qu'il est plus profond comme artiste que comme penseur. Il s'exprime d'une manière plus complète et sincère à l'aide de symboles dramatiques qu'à l'aide de formules abstraites. Il a même pu lui arriver une fois — nous le verrons plus loin — de *se tromper* lui-même sur le sens de ses propres drames, et cela de son propre aveu. D'une manière générale cependant, Wagner nous donne le rare spectacle d'un génie créateur authentique qui sait ce qu'il crée et qui

voit comment il crée, qui ne s'est pas borné à produire des œuvres d'art admirables mais qui a été son propre commentateur et nous a livré des confessions du plus haut intérêt sur ses intentions et ses procédés.

Examinons à ce point de vue le *Vaisseau Fantôme*. Aussi bien fait-il date dans l'évolution artistique de Wagner. Pour la première fois, en effet, Wagner se montre dramaturge original. Pour la première fois aussi il construit une œuvre qui répond aux exigences fondamentales de son esthétique et qui peut passer pour une manifestation vraiment caractéristique de son génie.

Le point de départ de Wagner est une impression littéraire. Dans le *Salon* de Heine qui lui tombe entre les mains à Riga, il trouve contée avec une poésie étrange et déconcertante la légende du Hollandais volant, qui erre éternellement à travers les mers, porté sur son vaisseau fantôme, avec son équipage de spectres. L'enchantement du navigateur prend fin, dans le conte de Heine, grâce au dévouement sublime d'une femme qui n'hésite pas à se précipiter dans les flots en furie pour « demeurer fidèle jusqu'à la mort » au Hollandais qu'elle aime. Pendant le voyage par mer de Riga en France, Wagner est jeté par la tempête sur les côtes de Norvège,

et là, dans le fracas de l'ouragan, il entend les récits des matelots sur le Vaisseau maudit et son mystérieux capitaine. Le motif littéraire, dès lors, a pris vie et couleur dans son imagination : il est devenu intuition vivante. Et d'autre part il devient aussi symbole. Dans le conte du Hollandais volant, Wagner voit une image poétique de « ce désir de repos qui saisit l'âme dans les orages de la vie », de cette aspiration vers la paix qui s'est exprimée pendant l'antiquité grecque par le mythe d'Odysseus puis, sous l'influence des idées chrétiennes, par la légende du Juif Errant. Tandis qu'Ahasvérus cherche le repos dans l'au-delà, dans la paix du tombeau, le Hollandais aspire à une patrie nouvelle, inconnue, lointaine qu'il pressent sans savoir où la trouver, qu'il obtiendra grâce à l'amour d'une femme dévouée. Et ce mythe n'est pas pour Wagner une froide allégorie. Le poète s'identifie avec Odysseus errant à travers les mers à la recherche de sa patrie Ithaque, avec le Juif Errant qui soupire après la fin de ses tribulations, après la rédemption et la mort libératrice. Ballotté sur l'océan de la vie, secoué par la tempête, Wagner aspire lui aussi au repos : du fond de son exil il tend les bras vers cette patrie nouvelle qu'il pressent en Allemagne et où il voudrait trouver cette sympathie vivante dont il a été si longtemps privé.

On voit ainsi très distinctement comment, chez Wagner, un motif littéraire ingénieux est devenu vision concrète, comment il est apparu ensuite comme un cas particulier d'un phénomène psychique beaucoup plus général, pour s'épanouir finalement en un drame symbolique et en même temps profondément personnel, où l'artiste a exprimé une émotion tout intime qui emplissait son cœur pendant ses années de vie errante.

Le *Vaisseau Fantôme*, sans doute, présentait encore des imperfections assez visibles. Wagner reconnaissait lui-même que le dessin des caractères était quelque peu flou. De fait, ses personnages n'ont pas encore cette monumentale plasticité qui se révèle dans les œuvres de sa maturité. Leur psychologie est tantôt bien élémentaire, tantôt un peu énigmatique. Le chasseur Erik, par exemple, le premier fiancé de Senta qu'elle sacrifie au Hollandais volant, n'est guère qu'une silhouette indécise. Quant aux figures de Senta et du Hollandais elles manquent à certains égards de clarté. La crise suprême par laquelle Senta renonce à l'amour humain qu'elle ressent à l'égard d'Erik pour s'élever à l'amour-pitié qui libère le Hollandais de la malédiction, est plutôt esquissée que traitée avec l'ampleur et la force désirables. Et l'attitude du Hollandais au dénouement, lorsqu'il

prend la résolution de partir, laisse aussi l'auditeur un peu perplexe. On ne sait s'il part pour obéir au destin qui le condamne à errer sur les flots, ou par désespoir, parce qu'il croit Senta infidèle, ou enfin par un acte d'abnégation surhumaine, parce qu'il préfère souffrir éternellement plutôt que de causer le malheur et la perte de Senta. Mais si le *Vaisseau Fantôme* tient encore de l'opéra romantique, si, outre un drame psychologique, il renferme une féerie, une histoire de revenants et aussi un admirable poème de l'Océan, il n'en représente pas moins un progrès considérable sur *Rienzi*. L'un ne dépassait guère le niveau d'un livret d'opéra brillant et d'une médiocre originalité. L'autre commence la série de ces grands drames légendaires et symboliques par lesquels Wagner s'est révélé comme un des maîtres du théâtre allemand moderne.

Tannhäuser (1842-45) qui succède au *Vaisseau Fantôme* marque un nouveau progrès de Wagner comme poète dramatique. Pour ce dernier drame, la nouvelle de Heine où il avait puisé l'idée de sa pièce lui avait fourni les données essentielles de l'action. La fable dramatique de *Tannhäuser* appartient au contraire en propre à Wagner.

Il l'a obtenue en combinant d'une manière originale deux légendes tout à fait distinctes : celle

de Tannhäuser, le voluptueux repentant damné par le pape Urbain, mais gracié par la miséricorde divine, et celle du Tournoi de la Wartbourg qui met aux prises, en une joute poétique d'ailleurs imaginaire, les plus illustres *minnesinger* de l'Allemagne, en présence du fameux landgrave Hermann de Thuringe, le Mécène des chanteurs d'amour du moyen âge. Wagner a donc cette fois le mérite d'avoir inventé lui-même, en s'inspirant librement de sources multiples, l'action extérieure de son drame.

Et l'idée maîtresse du poème wagnérien est aussi plus intéressante que celle du *Vaisseau Fantôme*. Il a incarné dans le personnage de Tannhäuser un conflit psychique qu'il connaissait bien et dont il avait souffert, le conflit entre la nature sensuelle de l'homme et sa nature spirituelle, entre l'appétit de jouissance et les aspirations idéales, entre la soif de volupté et le renoncement ascétique. Nous avons vu Wagner ballotté entre l'idéalisme romantique et la joie de vivre de la Jeune Allemagne, hésitant entre l'austérité sublime des grands maîtres de l'art allemand et le charme sensuel de l'opéra italien ou français, tenté par le succès immédiat et se rendant compte qu'il fallait acheter ce succès au prix de compromissions honteuses, de dégradantes concessions au goût du jour. De même

Tannhäuser est partagé entre son ardente passion pour Vénus, la reine de volupté, et son amour tout idéal pour la douce et pure Élisabeth. Il sent en lui, comme Faust, deux âmes dont l'une l'incline vers la jouissance terrestre et dont l'autre aspire à s'élancer vers les hauteurs célestes. Il ne peut pas maudire l'ardeur qui le pousse vers Vénus. Elle n'est pas — il le sait bien — la déesse des voluptés dégradantes, mais « la source de toute beauté », la dispensatrice de la joie de vivre, la déesse féconde sans laquelle le monde ne serait qu'un désert. L'amour reste pour lui la loi suprême de l'univers et, contre l'univers entier il restera le champion de Vénus. Mais il sent aussi qu'il ne peut pas demeurer oisif dans le Venusberg, subir éternellement l'esclavage de la volupté. Il veut rentrer parmi les hommes, il veut lutter et souffrir. Il reprend sa place parmi les chanteurs de la Wartbourg. Il revoit la fille du landgrave Hermann, la pieuse Élisabeth ; il l'aime et il est aimé d'elle. Elle sera à lui s'il est vainqueur au tournoi poétique qui s'apprête. Mais dans le feu de la lutte, Tannhäuser laisse échapper le secret de son amour pour la déesse du Venusberg. Il blesse ainsi jusqu'au fond de l'âme la vierge chaste qui lui avait donné son cœur. Pour racheter sa faute il faut qu'il apprenne le renonce-

ment. Mais pour cette âme où brûle à la fois la flamme céleste et les feux impurs du désir, il n'est de paix que dans la mort. Repoussé par le pape qui lui refuse l'absolution tant que la crosse qu'il tient en mains n'aura pas poussé des rameaux verts, Tannhäuser désespéré veut retourner au Venusberg pour y trouver l'oubli. Mais sur le bord de l'abîme il est retenu par le charme rédempteur d'Élisabeth qui s'est éteinte en implorant de Dieu le pardon du pécheur. Devant le cercueil ouvert de sa sainte fiancée Tannhäuser trouve enfin la force d'atteindre à la suprême résignation. Il meurt, incertain du salut. Et il est pardonné. Entre les mains du pape le bâton mort a refleuri. Par un miracle de la miséricorde divine le pécheur a obtenu sa grâce.

Après avoir montré dans *Tannhäuser* le dualisme tragique de la nature humaine, Wagner expose dans *Lohengrin* la tragédie de l'Artiste.

Le Chevalier au Cygne, le fils de Parsifal entend, sur les sereines hauteurs de Montsalvat, retentir le cri de détresse de l'orpheline Elsa de Brabant faussement accusée par des ennemis acharnés à la perdre. Saisi de pitié il se rend à son appel pour la secourir et confondre ses ennemis. Ainsi l'Artiste, dans le royaume lumineux de l'Idée pure, de la Beauté absolue, ne peut se

défendre d'écouter la plainte de l'humanité souffrante. Il veut lui apporter soutien et réconfort. Il ne lui suffit pas de contempler dans leur immuable sérénité les cîmes étincelantes et glacées de l'Idéal. Il aspire à descendre vers les hommes, à leur porter les dons divins dont il dispose, à adoucir leurs peines, à ranimer parmi eux la sainte flamme de l'enthousiasme, à répandre partout la paix et le bonheur. En échange de ces bienfaits il demande simplement un peu de tendresse humaine. Lohengrin veut qu'Elsa l'aime sans chercher à pénétrer le mystère de son origine. De même l'artiste s'adresse à la sensibilité, non à l'intelligence. Il veut être *aimé* : il ne peut pas être *compris* par la raison. L'humanité ne jouira de l'art et de la beauté que si elle lui ouvre son cœur sans prétendre critiquer et analyser ses impressions. Mais ce bonheur est refusé à Lohengrin. Dans l'âme d'Elsa, troublée par les suggestions perfides d'une ennemie, le doute s'insinue. Il ne lui suffit plus d'aimer et d'être aimée : elle veut savoir. Du plus profond de son être jaillit avec une passion désespérée la question fatale qui anéantira à jamais son bonheur. Lohengrin, désormais, ne peut plus rester auprès d'elle. Une fois qu'il a avoué sa divinité, la loi du Graal ne lui permet pas de séjourner parmi les hommes. Et le cœur plein de mélancolie le Chevalier au

Cygne s'en retourne vers sa mystique patrie. Ainsi l'artiste, déçu dans son élan passionné vers la tendresse humaine, repoussé par le monde qui lui ferme son cœur, se voit contraint de se réfugier dans son rêve, de s'isoler dans sa tour d'ivoire sans pouvoir répandre parmi les hommes les trésors qu'il leur destinait, la « bonne nouvelle » dont il est l'annonciateur.

Ce qui fait, aux yeux de Wagner, la grandeur et la noblesse de ce dénouement pessimiste c'est le caractère d'inéluctable nécessité dont il est empreint. Le hasard n'a point de part dans les événements : le drame a sa source dans la nature même des personnages qu'il met en scène. Lohengrin, le dieu descendu sur la terre, l'idéal fait homme, est *condamné* à disparaître s'il ne rencontre pas auprès d'Elsa cette foi *absolue*, sans défaillance qui seule peut élever jusqu'à lui une simple mortelle. Et Elsa de son côté agit aussi sous l'impulsion d'une fatalité irrésistible. Elle ne commet pas, à vrai dire, de *faute*. Elle n'est pas la femme qui se reprend après s'être donnée, qui doute après avoir aimé. C'est au contraire l'excès même de son amour qui motive sa jalousie et ses doutes. Elle ne peut plus supporter de ne pas posséder *tout entier* celui qu'elle aime. Sa passion débordante ne peut pas respecter ce mystère où Lohengrin

doit dissimuler sa divinité. Plus elle l'aime, et plus elle veut que son amour devienne conscient. Finalement elle préfère mourir et briser à jamais son bonheur plutôt que de se contenter d'une union incomplète et de renoncer à *savoir*. Et l'on voit ainsi, finalement, de quelle source profonde jaillit le lyrisme de *Lohengrin*. L'émotion fondamentale qui a dicté à Wagner son poème et sa musique c'est le sentiment poignant de l'écart infranchissable qui sépare le fini de l'infini, l'absolu du relatif, l'idéal de l'homme. En vain l'âme humaine aspire douloureusement vers la divinité. En vain la divinité descend, pleine d'amour, vers l'humanité. L'âme peut bien dans une suprême extase s'approcher du monde des réalités supérieures, elle peut dans un élan d'amour mystique s'unir un instant au Sauveur qu'elle appelle, au Dieu vers qui tendent ses prières. Mais ces minutes sublimes sont fugitives. L'extase se dissipe, l'union mystique s'évanouit. Et l'âme, réveillée de son rêve enchanteur, voit se refermer le paradis un instant entrevu et constate avec désespoir l'abîme béant qui la sépare de la divinité.

Il nous reste, après avoir esquissé l'évolution de Wagner comme poète dramatique, à examiner celle qu'il a accomplie parallèlement comme musicien et à voir ainsi comment se développe,

dans son unité organique, le drame lyrique wagnérien.

Cette unité, nous l'avons vu, n'était encore qu'assez imparfaitement réalisée dans *Rienzi*. Sans doute *Rienzi* est déjà un vrai drame musical. Mais d'une part Wagner voit encore son sujet « à travers les lunettes de l'opéra » et respecte dans sa composition les formes traditionnelles de l'opéra. Et d'autre part il professe sur la collaboration du poète et du musicien des idées qu'il rejettera plus tard. Il estime à ce moment qu'il est impossible, dans un opéra, de faire sentir la valeur expressive des paroles. Le rôle du poète consiste donc simplement à esquisser les grandes lignes à tracer les contours généraux. Quant à l'*expression* elle est donnée tout entière par le musicien. Dans ces conditions il devient inutile d'accorder un soin particulier à la diction dramatique et Wagner, en effet, n'y attache dans *Rienzi* qu'une importance secondaire. C'est *sur la musique seule* qu'il compte pour donner la vie et la couleur à son œuvre. Il impose ainsi à la musique une tâche démesurée, puisqu'elle doit, à elle seule et presque indépendamment des paroles, dont la valeur expressive disparaît dans l'exécution, animer l'organisme entier du drame.

A l'époque du *Vaisseau Fantôme* la collabora-

tion du poète et du musicien s'organise d'une façon plus intime et en quelque sorte plus organique. Wagner, comme il le dit lui-même, sait maintenant qu'il est essentiellement et avant tout poète dramatique, mais un poète qui a conscience d'avoir à sa disposition un instrument d'expression merveilleux pour réaliser ses conceptions : la musique. Dès lors, avant même de passer à l'exécution musicale de ses œuvres, il construira ses drames et il composera ses textes « dans l'esprit de la musique », c'est-à-dire de manière à préparer et à faciliter la tâche du musicien. Or, à l'époque du *Vaisseau Fantôme*, Wagner est arrivé à l'entière possession du langage musical ; il le parle « comme sa langue maternelle ». Et en conséquence il acquiert, comme poète aussi, plus de spontanéité. Il ne lui est plus indispensable, dorénavant, de faire un effort conscient et volontaire pour créer des drames aptes à recevoir l'expression musicale. Il n'est plus un « fabricant de librettos », un poète qui travaille pour un musicien. Il est devenu un poète-musicien, un poète qui, en tant que poète déjà, est instinctivement musicien.

Mais comment le poète peut-il venir au-devant du musicien ? Wagner parvenu à la pleine conscience de ses procédés de travail dira : « Le

poète prépare l'œuvre du musicien d'abord en simplifiant l'action, en la réduisant à ses moments essentiels ; ensuite en développant largement les quelques situations capitales qu'il met en scène et en fournissant ainsi au musicien l'espace dont il a besoin pour ses développements. » Or c'est dans cette voie-là qu'entre Wagner, instinctivement d'ailleurs et sans parti pris théorique, lorsqu'il compose le *Vaisseau Fantôme*. Il ne remplit pas encore, à vrai dire, la seconde partie de son programme. Il ne donne pas aux divers moments dramatiques qu'il traite un développement suffisamment ample. De là une certaine sécheresse au point de vue musical, de là, au point de vue poétique, ce flou dans le dessin des caractères, cette absence de précision psychologique que nous signalions plus haut. En revanche la simplification extrême de l'action saute aux yeux dès que l'on compare au *Vaisseau Fantôme* le grand opéra historique en cinq actes complexe et touffu qu'était *Rienzi*. L'action du *Hollandais* est si simple que Wagner songe même d'abord à traiter le sujet en un acte et à l'intituler « Ballade dramatique ». D'ailleurs même après qu'il s'est décidé à donner trois actes à son drame, il n'en écarte pas moins résolument toute complication arbitraire, tout événement épisodique pour réduire la fable dra-

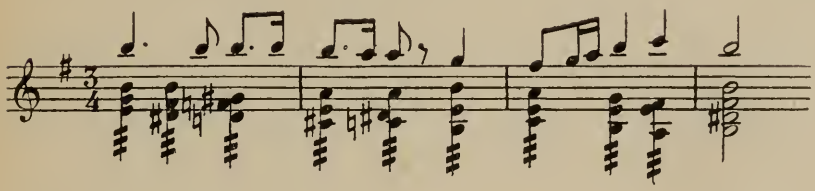
matique aux éléments strictement nécessaires. Il ne rompt du reste pas de but en blanc avec ses habitudes de « librettiste ». C'est ainsi que, dans l'esquisse primitive il donne encore aux divisions du premier acte les titres traditionnels de « Introduction », « Air », « Scène, Duo et Chœur » ; de même il commence encore chaque acte par un chœur ce qui ne lui arrivera plus dans ses ouvrages postérieurs. Il se meut d'ailleurs avec une entière liberté dans cette « forme » de l'opéra dont il conserve dans une certaine mesure encore les cadres extérieurs.

En même temps que, comme poète, Wagner simplifie et concentre l'action, il tend, comme musicien, à donner une unité et une cohésion plus grande à la musique. Au lieu de fragmenter le développement musical, comme le faisait l'opéra traditionnel, en une série de morceaux indépendants les uns des autres, il s'efforce de créer, pour son drame, une symphonie continue, liée dans toutes ses parties par le retour de certains « motifs directeurs ». A ce point de vue aussi le *Vaisseau Fantôme* marque un progrès décisif dans l'histoire de la technique wagnérienne.

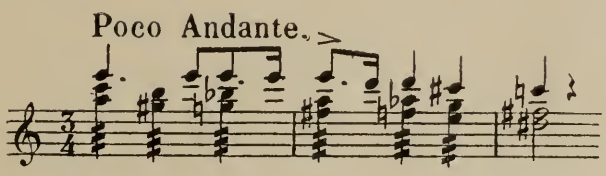
Le problème de l'origine historique du *Leitmotiv* wagnérien reste aujourd'hui encore une question controversée. Il est certain que, bien

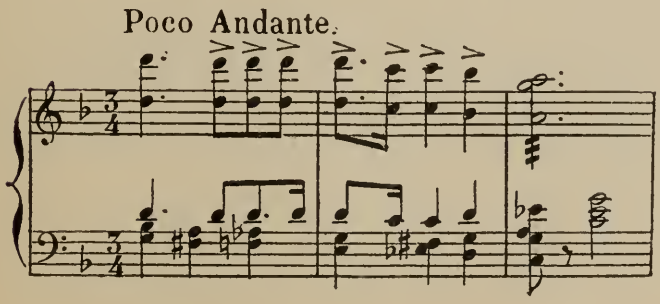
avant Wagner, on trouve employé, soit dans des opéras, soit dans des œuvres de musique pure, le procédé de la « réminiscence ». D'une manière tout à fait générale on a pu dire que la répétition des mêmes motifs dans les diverses parties d'un même ouvrage est un des principes plastiques fondamentaux de toute la musique moderne. Ce procédé apparaît déjà très distinctement chez des maîtres anciens comme Monteverde, Benda, Grétry. Il se montre, appliqué systématiquement, chez Berlioz dans la *Symphonie fantastique* avec son « idée fixe » qui reparaît d'un bout à l'autre de l'œuvre. Weber fait un usage fréquent de la réminiscence soit dans le *Freischütz* soit surtout dans *Euryanthe* où il s'est proposé très consciemment de donner, par ce procédé, l'unité organique à son œuvre. Wagner ne saurait donc en aucun cas passer pour l'inventeur d'une technique absolument nouvelle. Mais il est peu vraisemblable, d'autre part, qu'il ait *emprunté* ce procédé soit aux anciens maîtres de l'opéra soit à Berlioz, car on admet aujourd'hui qu'il l'a employé dès 1833 dans les *Fées*, à une époque où son érudition musicale était fort limitée. Tout ce qu'on peut supposer c'est que l'usage de la « réminiscence » chez Weber a pu l'aider à imaginer sa technique (très différente d'ailleurs) du « motif

directeur ». Quoi qu'il en soit, on peut retrouver dans les *Fées* déjà des exemples de l'emploi de ce procédé. Au premier acte, Gernot chante une romance dans laquelle il conte l'aventure d'une sorcière qui, par la vertu d'un anneau magique, pouvait se donner une forme d'une beauté merveilleuse et qui, blessée au doigt où elle porte l'anneau, est obligée de reprendre sa forme primitive. Or le motif typique de cette romance, qu'on pourrait appeler « motif de la sorcière » ou « motif de la défiance »

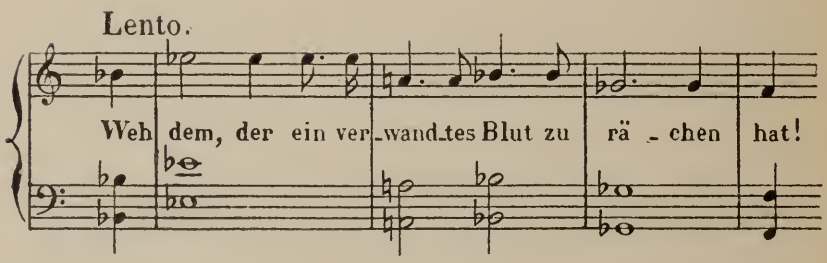


revient dans une série de passages, notamment dans le finale du 2e acte,

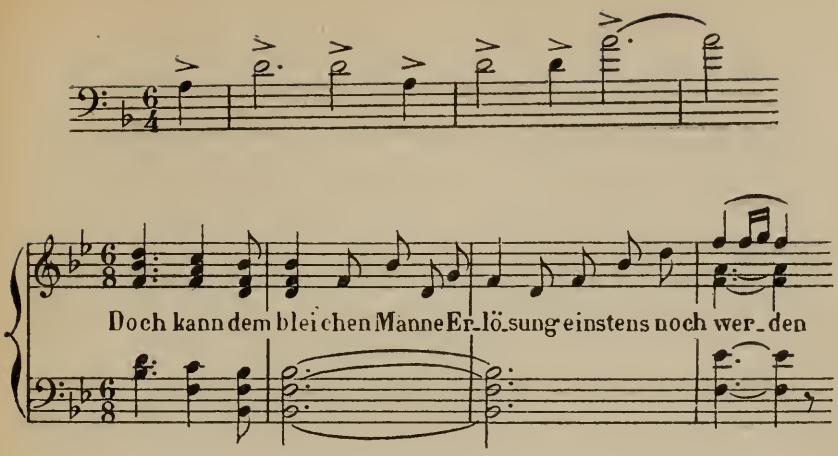




où Arindal est saisi de défiance à l'égard de la fée Ada et se demande si elle ne serait pas une enchanteresse maudite. On a pu voir dans le retour de ce motif un procédé de caractéristique musicale qui dépasse la simple réminiscence et constitue déjà un véritable *Leitmotiv*. On a relevé des exemples analogues dans la *Défense d'aimer* et dans *Rienzi* où la phrase



est employée comme thème du « serment de vengeance » dans une série de passages de la partition. Il reste certain d'ailleurs, et cela de l'aveu même de Wagner, que c'est dans le *Vaisseau Fantôme* pour la première fois, qu'il fait un usage systématique des motifs directeurs. Là, dès les premières mesures de l'introduction, éclate le magnifique appel du Hollandais maudit et un peu plus loin le thème de Senta ou de la rédemption,



ces deux motifs si expressifs qui disent l'un les angoisses d'une âme inquiète et douloureuse, l'autre le désir ardent de paix, de repos, de délivrance et dont les développements, soit dans l'ouverture, soit au cours du drame sont si clairs et si caractéristiques.

Notons bien, d'ailleurs, que Wagner a été conduit à l'emploi de ses motifs directeurs par son instinct d'artiste et nullement par une théorie préconçue.

« Je me souviens fort bien, dit Wagner dans un passage capital et souvent cité de sa *Communication à mes amis*, que, avant de passer à la réalisation proprement dite du *Vaisseau Fantôme*, je composai le texte et la mélodie de la Ballade de Senta, au second acte. Inconsciemment, je déposai dans ce morceau les germes thématiques de la partition entière. C'était l'image concentrée du drame entier tel qu'il se dessinait dans ma pensée. Si bien que, l'ouvrage une fois achevé, j'avais bonne envie de le dénommer : *Ballade dramatique*. Lorsqu'enfin je passai à la composition, l'image thématique

que j'avais conçue s'étendit d'elle-même comme une sorte de réseau sur l'œuvre entière. Sans que je l'eusse à proprement parler voulu, il me suffisait de développer dans un sens conforme à leur nature les divers thèmes contenus dans la Ballade pour avoir par devers moi, sous forme de constructions thématiques bien caractéristiques, l'image musicale des principales situations lyriques de la pièce. Il m'eût fallu procéder avec tout l'arbitraire parti pris du compositeur d'opéra si, au cours des diverses scènes du drame, j'avais voulu trouver, pour exprimer des états d'âme identiques, des motifs nouveaux et différents. Or, n'ayant pas le dessein de confectionner un recueil de morceaux d'opéra, mais simplement de créer une image aussi claire que possible de mon sujet, je ne me sentis pas la moindre velléité de procéder de la sorte. »

Le *Vaisseau Fantôme* est, on le voit, une date capitale dans l'histoire du drame musical. Il marque un progrès décisif vers l'*unité synthétique*. Entre les mains de Wagner l'action extérieure s'est simplifiée, dépouillée de tout élément conventionnel, dégagée de tout accessoire superflu ; elle est devenue l'expression visible et concrète d'une action intérieure qui se joue au fond du cœur des personnages et qui donne au drame son unité profonde. Au point de vue musical le drame au lieu de se fragmenter, comme dans l'opéra, en une série de tableaux détachés, sans lien les uns avec les autres, tend à devenir un tout cohérent, une vaste symphonie dont l'unité est assurée par le retour de *Leitmotiv* en qui se résume en quelque

sorte la substance lyrique de l'œuvre. La mélodie, au lieu de se dérouler conformément au schéma traditionnel en usage dans l'opéra, se modèle peu à peu sur le texte qu'elle traduit et dont elle devient une traduction toujours plus fidèle. Par sa structure dramatique et symphonique, par sa mélodie issue du vers, par l'usage d'harmonies caractéristiques, par l'emploi des tonalités, par le rôle donné au coloris instrumental, le drame musical wagnérien se révèle comme un organisme d'une harmonie toujours plus parfaite, obéissant à des lois immanentes qui ne sont ni celles de la musique pure ni surtout celles de l'opéra traditionnel.

Du *Vaisseau Fantôme* à *Tannhäuser* et *Lohengrin* l'évolution de la forme d'art nouvelle inaugurée par Wagner se poursuit dans la même direction. Dans *Tannhäuser* l'action est plus dramatique et plus complexe, dans *Lohengrin* elle est plus lyrique et plus simple sans qu'il nous soit permis d'ailleurs de voir dans le premier un retour vers l'opéra ni dans le second une symphonie dramatisée. Dans l'un et l'autre cas nous nous trouvons en présence de vrais drames ; tout ce qu'on peut dire, c'est que le poète musicien s'est montré dans un cas un peu plus « poète », dans l'autre un peu plus « musicien ». L'emploi du *Leitmotiv* se développe et

se précise. Le drame n'apparaît plus comme le développement des thèmes concentrés dans un morceau central (air de Gernot ou ballade de Senta) où l'on peut voir une sorte de résumé de la pièce ; mais les thèmes surgissent, reviennent et se modifient conformément aux exigences de la situation dramatique. Puis le développement des motifs devient plus libre, plus riche ; le *Leitmotiv*, surtout dans *Lohengrin*, se différencie toujours plus nettement de la réminiscence dont il conservait souvent encore le caractère dans le *Vaisseau Fantôme*. La mélodie assez fortement influencée encore par le mélisme d'opéra dans le *Vaisseau Fantôme* et même dans *Tannhäuser* se débarrasse progressivement de cette sujétion pour arriver, dans *Lohengrin*, à l'indépendance presque complète. Avec *Lohengrin*, Wagner réalise déjà, d'une manière à peu près complète, cet idéal de synthèse artistique vers lequel il tend. Si bien que Liszt qui a consacré à cette œuvre un commentaire resté classique pouvait déjà dire d'elle : « La musique de cet opéra a comme caractère principal une telle unité de conception et de style qu'on n'y trouve ni une phrase ni un ensemble ni un passage quelconque qui, séparé du tout, puisse être compris dans son vrai sens et son caractère distinctif. »

III

LA THÉORIE DU DRAME MUSICAL

Jusqu'à l'achèvement de *Lohengrin*, Wagner se laisse guider dans son travail de composition uniquement par son instinct créateur. Il n'a pas conscience d'avoir mis au jour une forme d'art nouvelle, quelque chose de spécifiquement distinct de l'opéra traditionnel. Il considère à ce moment ses œuvres comme des expériences destinées à vérifier « si l'opéra est possible », en d'autres termes, si le drame musical dont il entrevoit l'idéal peut être réalisé dans le cadre habituel de l'opéra. Et nous le voyons, en effet, de 1848 à 1850, pousser des pointes dans toutes les directions et jeter coup sur coup sur le papier une série d'esquisses dramatiques. Il poursuit, à Dresde, les études commencées à Paris sur l'histoire de l'Allemagne ancienne et sur les grands empereurs du moyen âge. Le fruit de ce travail est un projet de drame historique où il se proposait de retracer en cinq actes la vie de Frédéric Barberousse depuis la diète de Roncaglia jusqu'à son départ pour la croisade. Il continue d'autre part l'exploration des légendes germaniques et se passionne pour

la radieuse figure du jeune Siegfried en qui il voit l'équivalent mythique de Frédéric Barberousse. De là l'esquisse d'un cycle dramatique sur la légende des Nibelungen et le livret d'un « grand opéra héroïque » sur la *Mort de Siegfried*. Entre temps il rassemble des matériaux en vue d'un drame philosophique et religieux dont *Jésus de Nazareth* devait être la figure centrale et où il se proposait de développer ses idées sur une série de grands problèmes qui le captivaient à ce moment, l'Amour, la Loi, le Péché, la signification de la Mort. Puis il esquisse un drame « romantique » sur *Wieland le Forgeron* où il pensait exprimer sous forme symbolique ses aspirations révolutionnaires. Enfin il ébauche même un projet de drame classique sur *Achille* et roule dans sa tête plusieurs sujets de comédie. Visiblement il cherche encore sa voie, il tâtonne en tous sens. Il se sent entravé par la fécondité même de son imagination, perplexe en face des possibilités si variées qui s'ouvrent devant lui, anxieux à l'idée de s'abandonner à l'inspiration du moment sans savoir au juste où elle le menait. Et comme à la suite de sa participation aux journées révolutionnaires de Dresde il se voit exilé d'Allemagne, et tenu à l'écart des théâtres où ses œuvres pouvaient être jouées, privé par conséquent du contrôle

si utile pour l'artiste de la représentation scénique, il se décide, comme nous l'avons vu, à mettre résolument de côté pendant quelques années la production artistique pour *prendre conscience* nettement de l'idéal vers lequel il tendait et formuler avec précision les lois du drame musical tel qu'il le concevait. De cet effort de réflexion est sorti le célèbre programme de l'œuvre d'art synthétique dont nous allons maintenant chercher à dégager les idées maîtresses.

Un coup d'œil jeté sur l'histoire de l'art, dit Wagner, permet aussitôt de distinguer l'action de deux tendances fondamentales que l'on pourrait appeler tendance à la synthèse et tendance à la dispersion. L'une prévaut aux époques où dominent les instincts altruistes, l'amour ; l'autre a sa base psychologique dans l'égoïsme.

A l'aube de la culture européenne, à l'époque des Grecs, la synthèse l'emporte. Nous assistons à l'épanouissement magnifique de la tragédie hellénique qui résulte de la collaboration harmonieuse de tous les arts, de la coopération joyeuse de la nation entière unie dans la volonté de créer ou d'admirer le beau. La poésie et la musique s'unissent pour créer le drame grec ; la danse, la mimique et la sculpture le réalisent sur la scène en des rythmes harmonieux et des

groupes plastiques ; l'architecture et la peinture créent le cadre où se déroule le spectacle. Et le peuple entier s'associe dans un commun élan pour « vouloir » la tragédie, les uns comme acteurs, les autres comme simples spectateurs. Elle naît donc d'un *besoin* profond de la nation. Elle se réalise par un effort collectif où se fondent toutes les énergies. Elle apparaît comme une réussite jusqu'à présent unique dans les annales de l'humanité, comme la fleur merveilleuse en qui s'incarne et s'épanouit le génie hellénique.

Mais à partir de ce moment la tendance dispersive prévaut. A l'époque grecque l'unité primitive de l'être humain n'est pas encore brisée. L'homme est tout près de la nature ; il la contemple avec les yeux de l'artiste ; il obéit spontanément à la loi de la nécessité qui parle en lui par la voix de l'instinct. Mais au cours des siècles cette unité se rompt. L'intuition et l'instinct cèdent peu à peu la place à la réflexion. L'homme s'oppose à la nature et, dans l'homme, l'esprit aux sens. La raison abstraite tend à affirmer en lui son orgueilleuse souveraineté. Au lieu de contempler il analyse. Et ainsi la nature qu'il concevait jadis dans son unité se fragmente pour lui en une multiplicité de faits isolés. La cosmogonie fait place à la physique et à la chi-

mie ; la religion se transforme en théologie et philosophie ; les mythes deviennent la chronique historique ; à l'état naturel succède l'Etat politique basé sur les contrats et sur la loi ; l'art se change en science et en esthétique. Dans ces conditions l'œuvre d'art intégrale et vivante réalisée par les Grecs à l'apogée de leur civilisation se dissout aussi. Les arts fraternellement unis jadis se dissocient, s'éloignent les uns des autres, s'efforcent chacun de son côté de briller séparément. La poésie et la musique, la danse et la mimique, l'architecture, la sculpture et la peinture rompent leur association primitive, affirment orgueilleusement leur indépendance, se cantonnent dans un stérile isolement. Et cette spécialisation que l'on a l'habitude de regarder comme favorable au développement de chaque branche de l'art prise en particulier s'accompagne en réalité d'une décadence profonde. Partout le naturel fait place à l'artificiel. Partout on voit l'artiste s'évertuer douloureusement à faire dire à son art particulier plus qu'il ne *peut* dire et s'épuiser ainsi en de stériles efforts et d'infructueux tâtonnements.

Peu à peu cependant l'humanité prend conscience du mal dont elle souffre. La tendance vers la synthèse commence de nouveau à se

faire sentir. Du fond de la solitude où il s'est volontairement isolé, le spécialiste tend les bras vers les arts voisins. — La musique avait besoin du concours de la danse pour lui fournir ses rythmes, de la poésie pour lui dicter sa mélodie, de la parole pour donner un sens précis à ses rêveries. Pendant des siècles elle s'est vainement efforcée de se suffire à elle-même, de se tirer d'affaire avec des rythmes et des mélodies d'emprunt. Jusqu'au jour où le plus grand de tous les musiciens, Beethoven, a entrevu, par une intuition de génie, où était le salut. Le point de départ de la symphonie moderne était l'air de danse rythmé, pourvu de ses bases harmoniques et joué par les instruments. Et elle tendait irrésistiblement à se compléter par la Poésie qui seule pouvait lui permettre de sortir de la région vague de l'émotion pure, d'énoncer avec précision ses aspirations et ses volontés. C'est là ce qu'a deviné Beethoven lorsqu'au terme de sa neuvième symphonie il a senti la nécessité, pour exprimer sa pensée avec une entière clarté, de faire appel au concours de la poésie, d'adjoindre la parole chantée du chœur aux voix de l'orchestre. Il a rétabli le lien brisé entre les trois arts fondamentaux. Parti du continent de la Danse, il a traversé l'océan de l'Harmonie pour aboutir à la terre promise du Verbe. Grâce à lui

la Musique s'est affranchie de son isolement. La Symphonie avec chœurs est un pas décisif vers la naissance de l'art synthétique de l'avenir.

Et tandis que la musique aspirait à se compléter par la poésie, la poésie de son côté reconnaissait aussi son impuissance à réaliser à elle seule l'œuvre d'art suprême. Elle tend, elle, de la « littérature » vers la « vie ». Mais ses formes les plus hautes, même celles qui présentent de la réalité une image aussi riche et aussi saisissante que possible, le drame shakespearien, la tragédie classique française, le drame classique de Gœthe et de Schiller, n'arrivent pas à donner la sensation complète de la *beaute vivante*. « Notre drame littéraire, dit Wagner, diffère autant du drame véritable qu'un piano peut différer d'une symphonie de voix humaines : dans le drame moderne on arrive, grâce à une technique littéraire perfectionnée, à produire une façon de poésie, de même qu'au piano on arrive, à l'aide d'un mécanisme compliqué, à produire une façon de musique. Seulement cette poésie n'a pas d'âme, cette musique n'a pas d'étoffe ». Le drame ne vivra réellement que le jour où il se complétera par la musique.

Ne nous imaginons point, d'ailleurs, que l'opéra où cette condition est remplie en apparence réalise, aux yeux de Wagner, ce concours

des arts. L'opéra moderne tel qu'il fleurit sur les scènes lyriques de France, d'Italie ou d'Allemagne n'est pas une œuvre *synthétique* selon lui, mais bien une œuvre *composite*. On vise à faire impression sur le spectateur par une barbare superposition d'effets disparates. On lui offre simultanément une pièce de théâtre, des morceaux de musique, un ballet, des décors somptueux. On agit sur lui à la fois par l'esprit et par la sensibilité, par l'oreille et par les yeux. Mais toutes ces impressions ne se fondent pas en un effet d'ensemble. Les divers arts particuliers qui s'associent pour produire le drame lyrique sont des collaborateurs égoïstes qui tirent chacun de son côté. Ils ne se soucient pas le moins du monde de combiner leurs efforts de manière à créer un organisme vivant et complexe dont toutes les parties soient harmonieusement liées entre elles. Chacun a pour unique ambition de briller pour son compte, d'accaparer l'attention au détriment des autres. Loin de réaliser l'œuvre d'art synthétique fondée sur l'amour, l'opéra est une création de l'égoïsme le plus décidé : il est l'image fidèle de cette société moderne où tout amour est mort et où l'art n'est plus qu'un luxe inutile, un passe-temps frivole destiné à distraire un public de riches blasés du lourd ennui qui l'accable.

Comment donc l'œuvre d'art synthétique sera-t-elle réalisée ?

Un instinct profond, répond Wagner, a de tout temps averti les artistes que la Musique et le Verbe étaient faits pour s'entendre et s'unir. En Allemagne notamment, tous les grands poètes de l'époque classique en ont eu le pressentiment distinct. Lessing estime que « la nature a destiné la poésie et la musique non pas tant à s'unir qu'à former un *seul et même art* ». Herder rêve l'avènement d'une œuvre d'art « où s'uniront la poésie, la musique, la mimique et l'art du décorateur ». Schiller esquisse l'idéal d'un drame non plus réaliste mais symboliste, où la nature au lieu d'être directement représentée serait seulement suggérée à l'aide de moyens symboliques, et il exprime sa confiance dans l'opéra pour atteindre à cette forme supérieure du drame. Gœthe prophétise que le jour où tous les arts particuliers auront appris à s'unir dans une œuvre commune, ce sera une « fête qui ne se peut comparer à nulle autre ». Mais si tous sont d'accord sur le but où il faut tendre, on se trompe d'ordinaire sur les moyens d'y parvenir. On regarde en général l'union de la poésie et de la musique comme un problème *de forme*. On se demande *comment* ces deux arts pourront s'associer et lequel, dans cette asso-

ciation, devra commander ou obéir. Or par cette voie-là, on ne peut arriver à aucun résultat.

La musique ne peut pas élever la prétention de réaliser à elle seule le drame. Elle a besoin d'un objet, d'une image auxquels elle se rapporte. Elle est hors d'état d'affirmer une intention, de peindre, de décrire. Elle se perd dans le vague et l'imprécision lorsqu'elle reste seule. L'erreur fondamentale de tout musicien qui veut se passer de collaborateur ou qui prétend régenter le poète qu'il s'associe et le réduire au rôle subalterne de préparateur d'expériences musicales, c'est de prendre pour une *fin en soi*, un art qui est en réalité un *moyen d'expression*. Inversement le musicien peut tout aussi peu se subordonner au poète. Gluck s'imaginait que la musique devait soutenir le poème dramatique. Erreur profonde, réplique Wagner. Entre la poésie absolue et la musique absolue *il n'y a pas de rapport nécessaire*. La même musique peut convenir à plusieurs textes totalement différents. La plus belle poésie littéraire du monde ne gagne rien à être mise en musique et n'appelle pas nécessairement l'expression musicale. Lorsqu'il s'efforce de donner un décalque musical d'une œuvre littéraire l'artiste poursuit une chimère. Ou bien il produira une « prose musicale » rebutante, ou bien il essayera de tyran-

niser le poète et de faire de lui un simple manœuvre. Dans l'un et dans l'autre cas son œuvre sera artificielle et défectueuse.

En réalité, il ne s'agit pas de rechercher *comment* la poésie et la musique peuvent s'unir. Le véritable problème est de voir *où* le poète et le musicien peuvent se rencontrer. Y a-t-il une région où ils aient accès l'un et l'autre et où il leur soit possible, par conséquent, de se joindre ? En d'autres termes : quels sont *les sujets* que le poète et le musicien sont en état de traiter l'un et l'autre, chacun à sa façon ?

Pour répondre à cette question il suffit de se rendre compte de ce que peuvent exprimer la poésie et la musique. Le but de toute poésie, dit Wagner, c'est toujours, en dernière analyse, de peindre l'âme humaine, l' « homme intérieur », avec ses passions, ses émotions, ses joies et ses tristesses et de susciter par cette peinture un état d'âme similaire chez le spectateur. Or elle ne peut y réussir que d'une manière indirecte. Lorsque la « mélopée primordiale » (*Urmelodie*) par laquelle l'homme naturel exprimait à l'origine simultanément ses sentiments et ses idées s'est différenciée en *parole* et en *mélodie*, lorsque le verbe et la musique primitivement confondus se sont dissociés, le langage parlé s'est peu à peu dépouillé de sa beauté sensible, il a perdu

la faculté d'exprimer et de susciter l'émotion pour se spécialiser dans la fonction de traduire les idées. Le mot est devenu un signe abstrait qui désigne conventionnellement à l'intelligence telle ou telle notion. Il n'atteint plus la sensibilité qu'indirectement, par l'intermédiaire de la raison et de l'imagination. Le musique, d'autre part, est cette expression directe et adéquate de l'émotion à laquelle la parole est devenue inapte. Hors d'état d'exprimer une idée précise, une relation abstraite, elle excelle au contraire à traduire sous une forme sensible nos états d'âme, notre vie intérieure, le plaisir et la douleur *en eux-mêmes*. Partie du cœur, la mélodie parle au cœur sans autre intermédiaire que le sens de l'ouïe. Ceci posé, nous voyons le « lieu » où peut se faire la rencontre des deux arts. Un sujet accessible à l'intelligence seule ne peut être rendu que dans le langage parlé ; tout ce qui est idée pure, abstraction, convention, analyse ne peut-être traité qu'à l'aide du mot. Mais plus l'idée tend à devenir émotion, plus aussi le langage parlé devient insuffisant et tend à se compléter par l'expression musicale. « Ainsi, conclut Wagner, se trouve déterminée par la force même des choses, la nature des sujets qui s'offfrent au poète musicien : son domaine c'est l'*Éternel-Humain pur de tout élément conventionnel.* »

Le poète-musicien, le dramaturge, qui compose « dans l'esprit de la musique » et dont les œuvres sont conçues en vue de l'expression musicale, devra donc donner la préférence aux sujets où les émotions, les passions, les sentiments les plus élémentaires, les plus spontanés les plus primitifs de l'humanité forment le ressort de l'action. Où ira-t-il les chercher ? Pas dans l'histoire, répond Wagner, car l'histoire est le domaine de la « convention », de la « mode », du contingent. Son but n'est pas de peindre l'Éternel-Humain mais de décrire l'homme tel que le façonnent l'époque, le milieu, les circonstances. Tout sujet historique renfermera donc forcément un très grand nombre d'éléments rebelles à l'expression musicale. Au contraire le mythe est pour le dramaturge une mine d'une incomparable richesse. Le mythe, en effet, n'est aux yeux de Wagner autre chose que l'histoire déformée, arrangée, stylisée par l'imagination populaire, l'histoire dépouillée de ses contingences et réduite à l'état de drame purement humain. Dans les traditions nationales d'un peuple, le poète trouve déjà fait en grande partie ce travail de simplification et d'adaptation qu'il serait obligé de pratiquer sur un sujet historique s'il voulait le traiter sous forme de drame musical. Il ira donc puiser au trésor des

légendes. Il continuera et achèvera l'œuvre commencée par l'imagination populaire. Il ramènera le mythe ou la légende à leurs données fondamentales. Il obtiendra de la sorte une fable dramatique tout à fait simple, réduite à un petit nombre de situations essentielles. Et il traitera ces situations avec tous les développements qu'elles comportent, de manière à faire apparaître dans toute leur richesse et leur complexité les états d'âme, les mouvements de passion, les joies et les tristesses des personnages impliqués dans l'action dramatique.

On voit donc, en définitive, comment Wagner conçoit la genèse du drame musical. Il est le fruit de la collaboration intime du musicien et du poète. Il est, si l'on veut, une tragédie qui tend à s'*intérioriser*, à s'épanouir en musique. Ou bien on peut aussi le considérer comme une symphonie qui tend à s'*extérioriser*, à se préciser en une action dramatique. Développez la vie intérieure et le lyrisme immanent du drame shakespearien et vous aboutissez au drame musical. Vous y atteignez de même si vous développez et précisez le contenu dramatique de la symphonie beethovénienne. Le drame intégral est le point idéal où le génie d'un Shakespeare et le génie d'un Beethoven se rencontrent et s'unissent. — Et l'on comprend aussi, maintenant, que

dans un drame musical la musique ne soit pas la traduction des paroles, ni les paroles l'équivalent du contenu musical. Si nous appelons *drame* l'action dramatique représentée et mimée sur la scène, nous dirons que le drame reçoit une *double* traduction : l'une dans la langue des mots, l'autre dans la langue des sons. Et ces deux traductions ne sont pas superposables ; elles ne font pas double emploi. Chacune dit ce que l'autre est incapable d'exprimer. La parole donne à l'intelligence toute les précisions qu'elle désire sur l'intrigue représentée. La musique exprime avec une incomparable profondeur toute la vie intérieure des personnages. Réunies elles ne se bornent pas à commenter le drame soit pour la raison, soit pour la sensibilité : elles le présentent, sous une forme tout à la fois claire et émouvante, à l'être humain pris dans sa « totalité », pour nous servir d'une formule de Gœthe.

Et de même que le drame, la mélodie aussi naît de la collaboration intime de la poésie et de la musique. Ce n'est pas seulement la fable dramatique, mais aussi le texte même du livret qui doit être conçu dans l'esprit de la musique. La loi de la simplification s'impose au versificateur comme au dramaturge. Le poète lui aussi s'efforcera de donner à sa pensée une forme aussi vivante et aussi concrète, aussi lapidaire que

possible, de bannir tous les mots parasites, vides de contenu émotionnel, de ramasser l'idée en quelques termes tous nécessaires, tous expressifs et qui appellent invinciblement l'expression musicale. D'un texte ainsi conçu la mélodie jaillit spontanément et nécessairement. Elle forme la ligne de démarcation entre le domaine de la poésie et celui de la musique. Elle est poésie car elle naît du rythme des vers et donne leur pleine valeur expressive aux voyelles de la phrase parlée. Elle est musique car elle est l'élément essentiel de la symphonie dramatique, la surface mouvante de l'océan de l'Harmonie. La mélodie ne saurait être une invention arbitraire du musicien ; elle n'est pas davantage la traduction d'un vers littéraire : elle se trouve en quelque sorte déjà préformée dans les vers du poète musicien. Elle est, comme l'action dramatique, l'œuvre du génie total de l'artiste intégral.

Le drame et la mélodie une fois constitués, il reste au musicien à construire, à l'aide des ressources spéciales de son art, la vaste symphonie dramatique qui doit se dérouler parallèlement à l'action dramatique. Cette symphonie construite, comme nous l'avons vu, sur un certain nombre de motifs-directeurs ou *Leitmotiv* en qui se résume la substance musicale du drame et qui assurent à la symphonie son unité for-

melle, traduira précisément ce que la parole est impuissante à exprimer. L'orchestre commentera et interprétera les gestes, les attitudes, les silences mêmes des acteurs du drame. Il dira leur vie intérieure dans toute sa complexité, il exprimera non pas seulement les sentiments et les émotions qui dominent à un moment donné dans l'âme des personnages mais encore les pressentiments, les souvenirs, les réminiscences qui surgissent à l'arrière-plan de la conscience. En rappelant, en entrecroisant, en nuançant de mille façon diverses les motifs directeurs de sa symphonie, le musicien est à même de rendre sous une forme sensible, par le flux continu de sa symphonie, toutes les tempêtes et toutes les ondulations de ce flux mouvant de sentiments qui constitue l'action intérieure du drame. Grâce à lui le mystère ineffable de la vie intime de l'âme, ce mystère dont l'analyse psychologique la plus subtile ne saurait donner une idée adéquate, s'épanche au dehors et se traduit sous une forme qui fait directement impression sur les sens en un flot mélodieux continu.

Ainsi naîtra, d'un grandiose effort de synthèse, d'un puissant élan d'amour le « drame de l'avenir ». De nouveau comme au temps des Grecs, l'homme s'adressera à l'homme. Toutes les facultés artistiques de l'homme s'uniront fraternel-

lement afin de produire des œuvres qui agiront sur la « totalité » de la nature humaine, sur la raison comme sur la sensibilité et sur l'être inconscient. Et cette œuvre ne sera pas un *retour* vers le passé, une résurrection des formes anciennes disparues, mais bien quelque chose d'absolument nouveau, de supérieur à tout ce qui a existé jadis. Ce n'est pas en vain que l'humanité aura traversé la longue phase de la dispersion et de l'analyse. La synthèse artistique qui se prépare doit profiter de toutes les conquêtes, de toutes les expériences accumulées par les siècles. Elle sera la fleur d'un état de civilisation plus riche et plus différencié que les civilisations antérieures.

*
* *

Mais le drame musical conçu de la sorte n'est possible que par une réforme de la société tout entière. Le monde moderne en effet nous présente, d'après Wagner, le spectacle de l'égoïsme le plus révoltant. Partout s'étale le règne de l'or et de la loi ; partout c'est la poursuite effrénée de la richesse et de la puissance ; partout triomphe une organisation politique et sociale qui consacre la prépondérance des riches et l'oppression révoltante des miséreux. Partout

s'affirme la prépondérance de l'intelligence utilitaire et calculatrice, la souveraineté intolérante d'une science étroitement rationaliste. Au sein de cette civilisation corrompue, fondée sur l'égoïsme, la convention, la mode, l'arbitraire, l'œuvre d'art synthétique ne saurait fleurir. Le problème artistique aboutit donc à un problème moral et social. L'esthétique de Wagner se complète par une conception générale de l'univers.

Pour comprendre le sens et la portée de cette philosophie wagnérienne qui s'affirme avec un enthousiasme débordant, soit dans ses ouvrages théoriques de cette époque, soit surtout dans sa grande œuvre dramatique l'*Anneau de Nibelung*, il faut avant tout partir de ce fait qu'aux environs de 1848-49 c'est l'instinct titanique et révolutionnaire qui s'exalte et domine chez Wagner. Il se sent *entravé* dans son œuvre de création artistique. L'obstacle qui arrête son élan c'est, à ses yeux, la civilisation capitaliste fondée sur l'appétit du gain et le rationalisme scientifique. Et il fonce sur l'ennemi avec toute l'impétuosité de sa nature combative. L'échec du mouvement de 1849 à Dresde n'a en rien calmé sa fougue. Il laisse de côté l'action politique et pratique pour laquelle il comprend qu'il n'est point fait. Mais il ne renonce pas pour cela à agir sur

les esprits. Il continue à s'insurger de toutes ses forces contre la société moderne, ses lois, sa morale, sa religion. Et tout naturellement il va chercher ses alliés parmi les représentants les plus avancés du radicalisme philosophique et moral. De même qu'après 1830 il s'était pris d'enthousiame pour la Jeune Allemagne, il s'éprend aux environs de 1848 de Feuerbach et cherche auprès de lui, sinon une direction effective, du moins un certain nombre de formules pour se traduire à lui-même ses aspirations intimes. Le titanisme wagnérien et son credo révolutionnaire se présentent ainsi à nous sous la forme de théories sociales religieuses ou morales où se montre très distinctement l'influence de Feuerbach.

L'antagonisme irréductible maintenant où Wagner se sent à l'égard du milieu social ambiant se traduit chez lui par une sorte d'anarchisme enthousiaste qu'il oppose avec une prophétique ivresse aux puissances vieillies qui dominent pour l'instant la vie matérielle et spirituelle de l'homme.

Plus de dieux! Arrière les religions qui endorment l'énergie humaine par le rêve énervant de félicités supra-terrestres. Il est impardonnable que le christianisme, en orientant les aspirations de l'humanité vers une patrie céleste,

se soit fait le soutien de l'exploitation capitaliste et de la tyrannie politique. L'homme n'est point immortel : ce n'est pas dans une autre vie, c'est ici-bas, sur cette terre même que doivent être réalisés la justice et le bonheur. Et il n'y a point de dieux au-dessus de l'homme. A mesure qu'il apprend à réfléchir, il comprend aussi qu'il est son propre maître, qu'il ne doit courber la tête devant personne. Il obéit à une nécessité qu'il porte en lui. Il *est* quelque chose de nécessaire qui se développe suivant des lois immanentes, en vertu d'un déterminisme naturel qui ne souffre aucun arbitraire. Le plus haut point où il puisse parvenir c'est de devenir conscient de cette loi intérieure qu'il porte en lui, d'être ce qu'il est, le sachant et le voulant, de se concevoir comme une parcelle de la nature obéissant comme tout dans la nature au Besoin et à la Nécessité, et d'accepter cette destinée sans révolte, avec résignation, avec joie même.

Plus de lois ! — Puisqu'en dehors de la nature il n'y a rien, puisqu'il n'y a point de démiurge créateur de l'univers et lui imposant sa volonté, il ne saurait non plus y avoir de loi morale, de norme universelle pour la conduite des hommes. L'homme obéit au besoin et, ce faisant, il accomplit sa destinée. Il n'a point de mission particulière à remplir. Sa seule fin c'est de conquérir

la plus large part de bonheur possible, d'être *homme* dans la plus large acception du mot. Comment y arrivera-t-il ? En se conformant à la loi de la nécessité, en accomplissant la destinée que la nature même nous impose. Il n'y a point d'obligation morale qui lui commande l'altruisme. L'égoïsme et l'amour sont deux tendances également naturelles, donc également légitimes. L'homme commence par être égoïste et réceptif : il emprunte au monde extérieur ce qu'il lui faut pour développer son moi physique et spirituel ; et il en a le droit. Mais ensuite, par une évolution insensible, l'altruisme se développe de l'égoïsme comme de la graine se développe la plante, la fleur, le fruit. L'instinct de l'amour s'éveille spontanément chez l'homme. Il le pousse à sortir de lui-même, à se répandre dans le monde, à se dévouer d'abord pour la femme qu'il choisit pour compagne, puis pour ses enfants, plus tard pour la tribu, pour la Cité, pour la Patrie, enfin pour l'Humanité. Et lorsqu'il s'est dépensé tout entier, lorsqu'il a consumé sa force pour autrui, alors le cycle de son existence individuelle est accompli : il n'a plus qu'à mourir, achevant de restituer à l'univers ce que l'univers lui avait donné.

Contre ce rythme éternel de toute vie, rien ne prévaut. Toute règle édictée par l'homme devient

impie sitôt qu'elle se met en contradiction avec cette loi primordiale qui veut que l'amour jaillisse peu à peu de l'égoïsme. Impie la loi du mariage lorsqu'elle déclare indissoluble une union qui n'est pas ou qui n'est plus fondée sur l'amour et qui lie arbitrairement l'une à l'autre deux créatures que les instincts les plus légitimes tendent à séparer ! Impie la loi de la propriété, lorsqu'elle déclare intangible la richesse superflue et protège l'avide capitaliste qui spolie ses frères pour augmenter son inutile avoir. Il n'y a point de péché dans le monde. Les hommes seuls l'y ont apporté en créant la loi. Le monde est parfait et la nature sainte. Si l'homme s'abandonne à l'instinct naturel, s'il accepte sans inutile révolte la grande loi de l'évolution et de la mort, s'il sait abdiquer à temps son égoïsme, alors, au soir de ses jours, il verra venir la mort sans crainte et sans horreur, car il se sera dépris peu à peu de sa vie individuelle pour ne plus vivre que de l'existence universelle de l'espèce elle-même.

La foi dans la Révolution qui renversera les vieux dieux et brisera les Tables de la Loi, tel est donc, au lendemain des événements de 1849, le credo de Wagner. Le règne de l'idéal qu'au temps du *Vaisseau Fantôme* ou de *Tannhäuser* il plaçait dans une vie future, par delà les réa-

lités terrestres, il rêve à présent de le réaliser ici-bas déjà. Il sait bien que la nécessité impose à l'homme la résignation totale, l'abdication finale de tout égoïsme. Il se demande même si les hommes de sa génération verront le paradis de la société nouvelle. Mais il veut croire au bonheur futur de l'humanité. Il espère fermement qu'un jour viendra où la société capitaliste fondée sur un égoïsme contre nature s'écroulera dans le néant, où le pauvre se verra affranchi de son esclavage et le riche arraché à l'oisiveté, où sur les ruines du vieux monde s'élèvera l'édifice splendide d'une société régie uniquement par la loi d'amour et de liberté, où l'homme régénéré redeviendra capable de vouloir le beau, où les arts, après des siècles de dispersion égoïste, apprendront de nouveau à s'unir pour enfanter le « drame communiste » de l'avenir ! Il aspire de toutes les forces de son être à un « retour vers la nature », vers la sainte nécessité de l'instinct. Libéré de toute attache envers le monde moderne, vivant en marge de la société capitaliste, Wagner, dans un formidable élan d'énergie titanique, lance ainsi à la face du siècle qu'il réprouve le programme de l'œuvre d'art et de l'humanité nouvelle qu'il pressent. Et dès qu'il a pris clairement conscience du but vers lequel il tend, il dépose bien vite sa plume

de critique pour obéir de nouveau uniquement à son génie créateur. Guidé par ce génie, il avait réalisé d'instinct et sans le savoir l'idéal artistique où l'entraînaient ses aspirations intimes. Maintenant que, par un puissant effort de réflexion Wagner est passé du crépuscule de la demi-conscience au grand jour de la conscience claire, il est heureux de redevenir artiste pur, certain qu'il est, désormais, de pouvoir aller son chemin d'un pas assuré et sans crainte de s'égarer : « J'entrais, disait-il lui-même, dans une période nouvelle et décisive de mon développement d'homme et d'artiste, la période de création artistique volontaire et consciente ; je m'engageais sur une voie absolument nouvelle où j'étais entré sous la poussée d'une nécessité inconsciente et sur laquelle maintenant je marchais comme artiste et comme homme. à la découverte d'un monde nouveau. »

IV

L'ANNEAU DU NIBELUNG

Pour bien comprendre le sens et la valeur de l'*Anneau du Nibelung*, — cette grandiose trilogie qui se dresse, unique en son genre, dans l'œuvre de Wagner et dans l'histoire de l'art

lyrique moderne, — il n'est pas inutile de jeter un coup d'œil rapide sur sa genèse.

C'est vers 1846, tandis qu'il travaillait à la composition de *Lohengrin*, que surgit pour la première fois dans l'imagination de Wagner la radieuse figure de Siegfried, ce type immortel d'héroïsme joyeux, de vaillance ingénue, de générosité souriante en qui l'Allemagne moderne reconnaît l'une des créations les plus hautement poétiques du génie populaire germanique. Et comme Wagner, vers ce moment, est plongé tout à la fois dans l'étude des traditions héroïques et de l'histoire d'Allemagne, la légende de Siegfried et du grand trésor des Nibelungen se combine tout d'abord, dans sa tête, avec la légende du Graal d'une part et avec l'histoire de Frédéric Barberousse de l'autre. Une curieuse esquisse rédigée en 1848, les *Wibelungen*, nous montre cette première phase de la pensée de Wagner. Barberousse est pour lui la plus glorieuse incarnation historique de Siegfried. L'impulsion irrésistible et fatale qui pousse tous les héros à conquérir le trésor des Nibelungen trouve son équivalent historique dans le rêve ambitieux d'hégémonie sur les peuples de l'Europe où s'obstinent pendant des siècles les Francs ou Nibelungen et leurs grands empereurs, de Charlemagne à Barberousse. Enfin la légende

du Graal est conçue par Wagner comme la conclusion spiritualisée de la légende des Nibelungen : après la ruée sanglante vers l'or, la quête paisible du Saint-Graal ; après les âpres luttes politiques de Barberousse en Allemagne ou en Italie, la croisade en Terre-Sainte. Il était évidemment bien malaisé de tirer un sujet d'opéra de cette légende des siècles où la réalité et la fiction s'entremêlaient de si étrange et si grandiose façon. Wagner songea un instant à écrire un drame purement littéraire sur *Frédéric Barberousse*. Nous avons vu plus haut qu'il ne tarda pas à renoncer à cette idée. Un projet mieux adapté à son génie de musicien-poète avait, sur ces entrefaites, germé dans son cerveau.

Wagner combine, maintenant, la légende de Siegfried et du trésor des Nibelungen avec le mythe scandinave du Crépuscule des Dieux. Il superpose à la tragédie humaine une tragédie divine. Une esquisse de drame sur le *Mythe des Nibelungen* (été 1848) et un « grand opéra héroïque » en trois actes, la *Mort de Siegfried*, où il traite sous forme de drame la dernière partie de l'esquisse nous font connaître ce second stade de la pensée de Wagner. Il conçoit la légende des Nibelungen comme un drame cosmogonique exposant le rapt de l'or, la malédiction effroyable que ce rapt attire sur l'univers entier

et la rédemption du monde par l'homme. Siegfried prend sur lui la faute des dieux et rétablit l'ordre troublé de l'univers en restituant aux ondines du Rhin l'or ravi par Alberich. A cette phase de son évolution, le drame de Wagner est essentiellement révolutionnaire et nous montre l'écroulement du vieux monde fondé sur l'iniquité et l'avènement de la société de l'avenir. Siegfried qui apparaît comme le protagoniste de la pièce, est une sorte de rédempteur socialiste venu dans le monde pour abolir le règne du capital et de la loi et pour fonder sur la terre la domination de l'humanité libre.

Mais Wagner ne tarde pas à dépasser ce point de vue. Il se convainc d'abord peu à peu de l'impossibilité qu'il y a pour lui de se borner à traiter dramatiquement la dernière partie seulement de son esquisse et de laisser ainsi en dehors du cadre de l'action scénique une série de données essentielles qu'il eût fallu, dans ce cas, porter à la connaissance de l'auditeur sous forme de simples récits. Pour que son œuvre pût produire son plein effet il fallait qu'elle fût *tout entière* réalisée dramatiquement. Il est amené de la sorte à écrire successivement le *Jeune Siegfried* (1851) pour préparer la *Mort de Siegfried*, la *Walküre* (1852) pour préparer le *Jeune Siegfried*, enfin l'*Or du Rhin* (1852) pour servir de prologue aux

trois « journées » de la gigantesque tragédie de l'*Anneau du Nibelung*.

Et en même temps qu'il élargissait le cadre de son œuvre, Wagner en précisait par une modification capitale la portée symbolique. Nous avons vu que la philosophie wagnérienne présente à ce moment deux aspects principaux. Elle est d'une part révolutionnaire et optimiste en ce sens qu'elle proclame la sainteté de l'Instinct et annonce l'avènement triomphal de l'humanité à la place laissée vide par les dieux. Elle prêche, d'autre part, l'abdication graduelle de l'égoïsme, la nécessité de la résignation *totale*, l'acceptation joyeuse de la mort. Or sous sa première forme le drame de Wagner, avec Siegfried pour héros central, glorifiait la joie de vivre et la belle humanité. Dans la rédaction définitive c'est au contraire le second aspect de la philosophie wagnérienne qui est mis plus spécialement en évidence. Le motif central de la pièce est maintenant le conflit entre l'or et l'amour, entre la volonté de puissance égoïste et l'altruisme qui se soumet à la nécessité universelle. Et ce conflit qui a lieu au fond même de l'âme de Wotan passe dès lors au premier plan du drame. Dans le cœur du dieu se joue la grande tragédie de l'univers, la lutte de l'égoïsme et de l'amour. Après avoir aspiré de toute son énergie vers la

puissance et la domination, il reconnaît peu à peu que son œuvre est mauvaise, il se déprend de son âpre individualisme, il s'élève à la sereine acceptation de la destinée commune, au désir de la mort. Dans l'esquisse de 1848 le règne des dieux de lumière était à jamais assuré, au dénouement, par l'héroïsme de Siegfried, et l'âge d'or commençait pour l'univers racheté. La rédaction définitive de l'*Anneau* se termine au contraire par le « Crépuscule des dieux », par la mort de Wotan et des dieux du Walhall qui, leur règne terminé, s'abîment, résignés, dans les ténèbres du néant, laissant le champ libre à l'humanité affranchie de la malédiction de l'or.

En février 1853 le livret de l'*Anneau* était achevé et imprimé. Manifestement l'œuvre avait pris des proportions beaucoup trop vastes pour qu'on pût songer à la faire représenter sur une scène lyrique ordinaire. Wagner se rendait compte dès ce moment que ce drame démesuré ne pouvait guère être joué que sur un théâtre spécial, à l'occasion de quelque grande solennité, par conséquent dans un avenir tout à fait indéterminé. Il entreprit pourtant le travail énorme de la composition musicale sans savoir où l'*Anneau* serait représenté, sans être sûr, même, qu'il affronterait jamais les feux de la rampe. Pendant quatre ans il soutient son effort

avec une énergie véritablement surhumaine et met sur pied l'*Or du Rhin*, la *Walküre* et le premier acte de *Siegfried*. En mai 1857 seulement, conscient de l'impossibilité où il se trouvait de faire jouer pour l'instant une œuvre pareille, il en ajourne la continuation pour entreprendre *Tristan*. Il ne reprend la composition interrompue que huit ans plus tard, en 1865, au moment où la faveur du roi Louis de Bavière lui permet de compter que la trilogie pourra être présentée au public sitôt achevée. Son travail interrompu à diverses reprises, se prolonge encore pendant neuf ans pour ne se terminer qu'en novembre 1874, dix-huit mois avant les premières représentations solennelles de Bayreuth, dont nous avons parlé plus haut.

Revenons maintenant à l'*Anneau du Nibelung* tel que le donne la rédaction définitive de 1853 et cherchons à dégager aussi clairement que possible le sens de cette vaste cosmogonie où Wagner a voulu exprimer sous forme symbolique, en une série de tableaux d'une puissance et d'un relief incomparables, ses idées les plus profondes sur la destinée universelle.

Le prologue de la trilogie, l'*Or du Rhin*, pose le problème tragique. Un gnome habile et haineux, le Nibelung Alberich, parvient à dérober dans les profondeurs du Rhin le trésor sans

prix sur lequel veillent les ondines et que nul ne peut conquérir s'il subit la loi de l'amour. Au prix d'une sacrilège renonciation à l'amour, Alberich s'est emparé de l'or : il en forge un anneau qui doit lui assurer la domination du monde. Il se dispose à faire peser sur l'univers l'odieuse tyrannie de l'or. Mais son redoutable talisman lui est enlevé par Wotan, le premier d'entre les dieux de lumière. Wotan n'a pas, comme le gnome, maudit l'amour. Mais son cœur est partagé entre l'amour et l'ambition. Il ne veut pas renoncer à la Femme ; mais il aspire aussi à la Puissance et au Savoir. Il vise à dominer le monde en lui imposant de justes lois. Déjà il s'est fait construire par les géants un château fort, le Walhall qui assurera à tout jamais son règne. Par son rêve de toute-puissance, d'omniscience, d'éternité, il se met en conflit avec la loi suprême de l'évolution. Mais son pouvoir repose sur une base incertaine. Pour payer aux géants le juste salaire de leur travail il a dû leur livrer l'or du Rhin, l'Anneau arraché de force au Nibelung et sur lequel Alberich a jeté une effroyable malédiction. Wotan veut régner par la loi et son règne repose sur une iniquité primordiale. Il a payé les géants avec l'or du Rhin au lieu de le restituer aux ondines. Il peut craindre à tout instant que

l'Anneau fatal ne retombe aux mains du gnome, que le monde ne soit à jamais courbé sous l'abjecte tyrannie de l'or. Et il ne peut rien faire pour reprendre l'Anneau aux géants. Gardien de la loi, comment pourrait-il leur ravir le salaire qu'il leur a librement consenti ! Il est prisonnier des contrats sur lesquels se fonde sa puissance.

La *Walküre* nous montre l'inutile tentative de Wotan pour s'affranchir de cette contrainte. S'il ne peut rien contre les géants, une volonté libre peut accomplir l'acte libérateur qui lui est interdit. Et cette volonté, Wotan s'applique à la faire naître parmi les hommes. Par la guerre et par des luttes sans fin il développe chez eux l'énergie et les vertus guerrières. Il leur communique ses volontés par l'intermédiaire des Walküres, ses filles, qui protègent dans les combats les héros désignés pour la victoire et vont recueillir sur les champs de bataille les guerriers morts en braves pour les conduire au Walhall. Lui-même, sous le nom de Wälse, engendre un couple humain, Siegmund et Sieglinde. Siegmund grandit parmi les pires épreuves ; son corps et son âme se sont trempés dans une vie de perpétuels combats. Mariée à un époux qu'elle n'aime pas, sa sœur Sieglinde a, comme lui, vécu dans la douleur et l'angoisse. Or voici que le frère et la sœur qui

ont grandi sans se connaître se rencontrent en un jour de suprême détresse. Enflammés d'amour l'un pour l'autre, ils s'unissent en dépit de la coutume qui les sépare. Et de leur incestueuse union va naître Siegfried, le Wälsung au sang pur de tout mélange, en qui se résument, portées à leur plus haute puissance, toutes les vertus de sa race. Siegmund cependant doit périr. La Loi dont Wotan est le gardien le condamne. Et d'ailleurs comment Siegmund, le fils de Wotan, son protégé, sa créature, pourrait-il accomplir l'œuvre libératrice que le dieu attend de lui ? Esclave des lois, qu'il a créées, Wotan est contraint de faire périr son fils.

Accablé d'une sombre tristesse, il ordonne à sa fille la plus chère, la Walküre Brünnhilde, la confidente de ses plus hautes pensées, de frapper le héros. En vain la Walküre, saisie de pitié devant l'amour de Siegmund et de Sieglinde, désobéit à son père et cherche à protéger le héros contre l'ennemi qui doit l'abattre. Wotan lui-même surgit au milieu de la tempête, brise d'un coup de sa lance l'épée que jadis il avait donnée à Siegmund et le livre sans défense aux coups de son adversaire. Après avoir immolé son fils il faut encore que Wotan châtie la Walküre rebelle. Fille de Wotan, n'existant que par la volonté de son père, elle s'est révoltée contre

cette volonté : elle a donc perdu sa qualité de déesse, elle redeviendra une femme comme les autres, à la merci du premier passant qui la rencontrera sur son chemin. Wotan, cependant, ne saurait sans se diminuer lui-même humilier sa fille en l'abandonnant à un indigne. En prenant parti pour Siegmund contre Wotan qui le condamne n'a-t-elle pas obéi en réalité à une voix qui parlait très haut en Wotan lui-même ? Le dieu n'est-il pas douloureusement partagé, entre les impulsions de son cœur qui l'inclinent vers le héros aimé et celles de sa raison qui l'obligent à faire prévaloir une loi qu'il hait désormais ? C'est son cœur vivant et palpitant de douleur que Wotan arrache de sa poitrine lorsqu'il rejette Brünnhilde. Elle ne saurait donc appartenir à un lâche. Autour de la Walküre endormie, le dieu fait jaillir une flamme ardente, infranchissable à quiconque connaît la peur et craint la lance de Wotan. Nul ne saurait conquérir Brünnhilde si ce n'est le héros libre, le rédempteur du monde que Wotan attend. Et quand, saisi d'une immense mélancolie, il enlève d'un baiser à Brünnhilde sa divinité et l'abandonne, sous la garde du feu, à son obscur destin, c'est en réalité sa propre âme, c'est son « meilleur moi » qu'il couche au tombeau.

Wotan a renoncé désormais à son rêve de

puissance. L'apaisement se fait en lui. Il parcourt le monde sous les traits d'un Voyageur, spectateur passif des événements qui vont se dérouler. La fin des dieux ne l'effraye plus. « Il s'élève, écrit Wagner, sur les tragiques sommets du renoncement jusqu'à *vouloir* son anéantissement. » Il ne cherche plus à diriger les destinées du monde. Il accepte la loi de l'universelle nécessité. Il sait que tout ce qui est doit naître, grandir, aimer, et mourir — les dieux comme les hommes. Et Wotan consent maintenant sans révolte à cette mort inévitable. Son seul espoir, son dernier souhait c'est que l'homme prenne la succession des dieux et répare l'iniquité primordiale que Wotan a laissé subsister.

Il voit donc avec joie grandir Siegfried, le fils de Siegmund et de Sieglinde, le héros libre qui ne doit rien aux dieux. Siegfried est la glorieuse incarnation de l'humanité nouvelle qui s'annonce. Il vit en communion étroite avec la nature : il comprend les murmures de la forêt; il épie les bêtes au fond de leurs halliers ; il se sent tout proche d'elles ; il comprend le langage des oiseaux. Et il est lui-même tout « nature ». Il ne connaît d'autre guide que l'instinct ; il n'a d'autre loi que de suivre les impulsions de son cœur. Alors que Wotan tend vers

le savoir et se dirige d'après les conseils de sa raison souveraine, Siegfried ignore tout calcul, toute réflexion. Insoucieux du passé et de l'avenir, exempt de regrets et de crainte, il agit sans hésitation, sans peur, tout entier à la sensation présente. Et son instinct qui est en même temps la suprême sagesse le guide avec une infaillible sûreté. Il le pousse vers l'aventure et vers l'amour, vers la lutte et vers la femme. Avec les débris du glaive brisé de Siegmund il se forge lui-même son épée. A l'aide de cette arme merveilleuse il tue le dragon monstrueux gardien de l'or fatal et s'empare de l'Anneau du Nibelung. Puis il franchit sans peur la barrière de flammes qui protège le sommeil de la Walküre. En vain Wotan, dans un dernier sursaut d'orgueil et de jalousie, tente de protéger celle qui fut la fille de son désir contre l'audace aventureuse du jeune téméraire : sa lance se brise contre l'épée de Siegfried. Victorieux, le héros pénètre jusqu'auprès de la Walküre et s'unit d'amour avec la fille de Wotan.

Le dieu vaincu remonte au Walhall. Dans la dernière partie de l'*Anneau* il ne paraît même plus sur la scène. Muet et grave sur son trône, entouré de la troupe tremblante des dieux, il attend la fin. Le câble des nornes est rompu ; l'éternelle science est à son terme. Le destin

lui-même va parler. Que va devenir l'Anneau ? Siegfried saura-t-il le restituer aux ondines du Rhin ? Ou se laissera-t-il arracher ce gage de la suprême puissance par le fils d'Alberich, le sombre et haineux Hagen ? L'univers appartiendra-t-il à l'humanité libre ou subira-t-il à jamais la tyrannie de l'or ? Tel est le grand débat dont les péripéties se déroulent sur la terre et sur lequel le dieu prêt à mourir concentre son attention.

Et voici que Siegfried lui-même, le héros exempt de crainte et pur d'envie, succombe à son tour à la terrible malédiction qui pèse sur l'Anneau. Non qu'il subisse la hantise de l'or : la richesse, pour lui, n'a point de prix. La vie même, il la dédaigne comme la motte de terre qu'il jette insoucieusement derrière lui. Mais il est le jouet des fatalités funestes qui l'entraînent à sa perte. Dans le burg de Gunther la vue de la belle Gutrune, le philtre d'amour et d'oubli qu'elle lui verse, effacent en lui le souvenir de sa divine fiancée. Il accepte de conquérir Brünnhilde par ruse pour Gunther, sans comprendre la hideuse trahison qu'il commet et la mortelle offense qu'il inflige à la Walküre. Innocent et coupable tout à la fois — innocent par l'intention, coupable par ses actes — il expie son erreur par la mort; il tombe sous la lance ven-

geresse de Hagen. Mais le fils d'Alberich n'aura pas l'Anneau fatidique qu'il voudrait arracher à sa victime. Brünnhilde est l'héritière légitime de celui que le destin lui avait assigné pour époux et dont la trahison seule a pu la séparer. La tristesse immense qui l'emplit tout entière lui a ouvert les yeux, l'a rendue « voyante ». Avec le mystère de sa propre destinée elle a compris le mystère du monde. Elle sait le pouvoir funeste de l'Anneau. L'âme purifiée par la douleur elle accomplit l'acte libérateur : elle restitue aux ondines l'or funeste, source de tant de maux. L'ordre des choses ancien est maintenant aboli. La flamme qui consume le bûcher de Siegfried se communique au burg de Günther, au Walhall, au ciel entier. Et tandis que le vieil univers s'écroule dans les flammes, le héros de la grande tragédie du monde, Wotan, l'âme en paix, « souriant d'un sourire éternel » surgit, en une dernière vision, parmi les lueurs sanglantes qui rougeoient au ciel, et s'abîme, résigné, dans le gouffre ténébreux du néant...

Il est bien difficile — et sans doute assez vain aussi — de prétendre résumer en une formule simple le sens dernier de ce drame immense. Les commentateurs en ont donné les interprétations les plus diverses. L'*Anneau*, disent les uns, est avant tout un drame socialiste dirigé

contre le pouvoir maudit de l'or et qui conclut par la destruction de la société capitaliste. C'est, pour d'autres, plutôt une pièce à tendances anarchistes qui montre le représentant de la loi, Wotan, vaincu par le jeune anarchiste Siegfried et l'avènement glorieux de l'Humanité libre. D'aucuns font ressortir les tendances « païennes » et « optimistes » d'une pièce qui exalte en Siegfried la joie de vivre et conclut par la défaite des puissances de haine et le triomphe de l'amour. D'autres au contraire soulignent le côté « chrétien » et « pessimiste » d'une œuvre qui décrit la *rédemption* du monde et l'abdication de l'égoïsme dans le cœur de Wotan. — Il y a plus : Wagner lui-même a varié dans sa manière d'expliquer son drame. Il l'interprète dans un sens révolutionnaire au moment où il compose le livret. Par contre lorsque, en 1854, il se convertit à la doctrine de Schopenhauer, il découvre soudain qu'il a jusqu'alors mal compris son poème et que, sans rien changer au texte, sinon quelques vers dans le couplet final de Brünnhilde, il peut faire de l'*Anneau* un drame pessimiste peignant l'extinction graduelle du vouloir-vivre et l'écroulement d'un monde où règne la soif de l'or et le désir mauvais. — Rien de plus curieux que ce revirement complet de Wagner dans l'interprétation du sens dernier de l'*Anneau*. C'est la preuve évi-

dente et bien instructive qu'il n'est pas un métaphysicien assembleur de symboles mais qu'il travaille en poète instinctif, rend sa pensée d'une manière plus fidèle par l'œuvre d'art que par la théorie abstraite et peut même se tromper sur ses propres intentions lorsqu'il cherche à exprimer à l'aide de formules philosophiques le contenu de ses drames ! Et c'est un avertissement aux commentateurs de n'accorder qu'une valeur très relative aux interprétations symboliques de ces drames. Ce qui fait la beauté singulière de l'*Anneau* ce n'est pas la *doctrine* morale que l'on peut en déduire : c'est qu'il est la confession la plus complète et la plus grandiose de Wagner à un tournant décisif de son existence, à un moment où il sent en lui tout à la fois les frémissements d'une énergie vitale exaltée et l'élan désespéré vers le renoncement absolu. Le contraste éternel entre la joie de vivre et la résignation, entre la jeunesse ardente aux espoirs magnifiques et l'âge mûr qui comprend le néant des agitations humaines et prend en pitié la souffrance universelle, Wagner l'a *vécu*, pendant ces années, avec une extraordinaire intensité. Peut-être s'est-il élevé au soir de sa vie, à une harmonie plus apaisée. Mais je ne sais si sa nature a jamais été plus pleinement, plus richement épanouie qu'en ces jours troublés où il a su

peindre avec une égale sincérité et une égale sympathie la jeunesse triomphante de Siegfried et l'abdication douloureuse de Wotan vieillissant, l'essor joyeux de la jeune humanité et le renoncement viril de la sagesse désabusée.

Si après avoir considéré l'*Anneau du Nibelung* au point de vue dramatique nous l'envisageons au point de vue musical, nous constatons que Wagner est arrivé à la maîtrise consciente de son art et que son drame est l'application rigoureuse de ses théories sur les rapports de la parole et de la musique. Ou plutôt : en rédigeant ses œuvres théoriques, Wagner voyait flotter devant lui la grande œuvre qui se dessinait déjà tout à fait distinctement dans son imagination et formulait ainsi les principes esthétiques qui guidaient son instinct créateur. En exposant les idées qu'il développe dans *Opéra et Drame*, nous avons donc par avance indiqué de quelle manière Wagner a, dans l'*Anneau*, compris son rôle de musicien, comment il a fait jaillir la mélodie de la phrase parlée, comment il a construit la vaste symphonie qui accompagne d'un bout à l'autre l'action dramatique. Plus d'incertitudes, cette fois, dans l'application de ses idées. Plus de compromis avec l'art du passé. Plus de ressouvenirs de la forme ou des mélismes traditionnels de l'Opéra. Wagner est *lui-même* d'un bout à

l'autre de son drame. De même que, au point de vue dramatique, la pièce est conçue dans l'esprit de la musique, elle est, au point de vue musical, la traduction sonore absolument sincère et fidèle de l'action dramatique qui se déroule sur la scène. La traduction poétique et la traduction musicale de l'action se complètent et se pénètrent l'une l'autre de la façon la plus intime, chacune disant ce que l'autre ne peut rendre distinctement, chacune prenant tour à tour le premier rôle suivant qu'il s'agit plutôt de communiquer des données précises à l'intelligence ou au contraire de faire impression sur la sensibilité. D'une manière générale on peut dire que dans l'*Or du Rhin*, qui contient l'exposition du drame et pose les données essentielles sur lesquelles se fonde l'action, c'est la parole qui est au premier plan et par conséquent le récitatif, tout proche parfois de la déclamation naturelle, qui domine. Dans le *Crépuscule des dieux* au contraire, dont l'action intérieure est l'extinction de la volonté de puissance et du désir égoïste dans l'âme de Wotan, la musique ne traduit pas seulement l'action extérieure et ses péripéties, le drame farouche et violent de la mort de Siegfried : elle nous fait comprendre en quelque sorte le sens intime de cette tragédie humaine en nous initiant à la tragédie qui se dénoue, invisible à tous les regards, dans l'âme

de Wotan. Son rôle est donc tout à fait prépondérant. Et l'on a pu soutenir sans trop de paradoxe que la musique du *Crépuscule* est une gigantesque symphonie sur la mort des Dieux et l'abdication du vouloir-vivre, dont la portée véritable dépasse infiniment celle de l'action visible qui l'accompagne comme une sorte de vision symbolique. Dans la *Walküre* enfin et surtout dans *Siegfried* qui est, à ce point de vue, la pièce « classique » par excellence de la trilogie, les éléments dramatique et lyrique ont à peu près la même importance, en sorte que l'équilibre n'est rompu ni au profit de la parole ni au profit de la musique.

On comprend aussi que, dans ces conditions, Wagner ait estimé que seule l'audition *intégrale* de l'*Anneau du Nibelung* dans son ensemble pouvait donner à l'auditeur la sensation qu'il voulait lui communiquer. Lorsqu'on offre au public des auditions partielles de l'une ou l'autre des « journées » de la trilogie, il les écoute en effet instinctivement comme des « opéras ». Il prend plaisir à un certain nombre de scènes dont le sens lui apparaît plus clairement ; il ne comprend pas la portée réelle et l'intérêt véritable de la pièce. Placez-le, par exemple, devant une représentation de la *Walküre* : il y verra un opéra sur les amours de Siegmund et Sieglinde. Il écou-

tera avec plaisir au premier acte l' « air du Printemps » et le « duo d'amour » entre le héros et l'héroïne ; au second acte le « duo » entre Siegmund et Sieglinde ou entre Brünnhilde et Siegmund ; au troisième la « Chevauchée des Walküres » et « l'Incantation du feu ». En revanche il trouvera mortellement ennuyeuse la scène entre Wotan et Fricka, interminable l'entretien de Wotan et de Brünnhilde au second acte, bien long aussi leur dialogue du troisième acte. Et cela parce que ces scènes capitales et d'un intérêt dramatique poignant dès que l'on a saisi l'action véritable de la pièce, lui apparaissent avec raison comme des hors-d'œuvre dans un opéra sur les amours de Siegmund et de Sieglinde. — Mettez-le en présence du *Crépuscule des Dieux*. Il n'y verra rien autre chose qu'un drame sur la mort de Siegfried, trouvera longs et obscurs la scène des Nornes, l'entretien de Brünnhilde et de Waltraute, le dialogue d'Alberich et de Hagen, et n'entendra pas ou ne comprendra pas cette incomparable Symphonie du Renoncement dont la mélancolie grandiose retentit à travers toute la pièce. Et il n'y aurait que demi-mal, encore, si les intentions philosophiques et symboliques de Wagner seules échappaient aux spectateurs des auditions partielles de l'*Anneau*. Mais c'est le sens intime de sa musique aussi qu'ils se con-

damnent à n'entendre, de la sorte, que d'une manière très incomplète. Wagner se plaignait amèrement que l'on écoutât ses premières pièces, *Tannhäuser* et *Lohengrin* notamment, comme des opéras et que l'on se refusât à comprendre ce qu'il avait voulu dire véritablement dans ces compositions. J'ai l'impression qu'aujourd'hui encore les drames qui composent l'*Anneau du Nibelung* sont trop souvent écoutés de cette manière. On admire tel détail ingénieux, telle scène pathétique, telle page orchestrale célèbre. On croit pouvoir se dispenser de saisir l'ensemble, la liaison intime de toutes les parties en un tout grandiose. C'est là, je crois, une grave erreur : celui-là seul qui perçoit clairement les intentions dramatiques de Wagner est en état de comprendre et de goûter ce qu'il y a de vraiment original et *unique* dans son œuvre.

V

TRISTAN

« J'ai en tête le plan d'un *Tristan* », écrivait Wagner à Liszt en 1854, dans la même lettre où il annonçait sa conversion à la doctrine de Schopenhauer ; « c'est une œuvre

absolument simple où déborde la vie la plus intense ; et dans les plis du *drapeau noir* qui flotte au dénouement je veux m'envelopper pour mourir ».

Tristan est donc d'abord le fruit de l'évolution intérieure qui pousse Wagner de l'optimisme révolutionnaire vers le pessimisme mystique. Et à cet égard il apparaît comme l'expression artistique la plus significative d'un trait permanent de son caractère, de cette aspiration vers la résignation totale et définitive, vers l'abdication du vouloir-vivre, vers la « mort » libératrice, qui apporte à l'homme ballotté sur l'océan de la vie et secoué par les tempêtes de la passion l'affranchissement définitif, la grande paix. Tous les héros de Wagner connaissent ce souhait de la mort : « Éternel anéantissement, accueille-moi » implore le Hollandais. « J'aspire à la mort », soupire Tannhäuser en s'arrachant des bras de Vénus. « Je n'aspire plus qu'à un seul bien : la fin, la fin ! » affirme Wotan guéri de la volonté de puissance. « Mourir, unique et suprême grâce », gémit Amfortas torturé par la conscience du péché qui le souille. Cette douloureuse nostalgie, Wagner la connaissait bien, à ces heures sombres de l'exil où il écrivait à Liszt : « Je n'ai plus qu'un désir : dormir, dormir d'un sommeil si profond que tout sentiment

de misère humaine soit aboli pour moi ! » La plainte de Tristan torturé par le désir et tendant les bras vers la nuit bienheureuse, vers les ténèbres de la bonne mort est ainsi jaillie du plus profond de l'âme de Wagner. Elle a sa source non pas dans une disposition momentanée du grand artiste mais dans un des instincts primordiaux de sa nature.

Il est d'ailleurs non moins certain que les douloureuses péripéties de son roman d'amour avec Mathilde Wesendonk ont contribué à aviver chez Wagner les dispositions pessimistes qu'il portait en lui. Il a passionnément aimé la femme d'élite qui lui avait fait si généreusement une place dans son intimité. Il a connu la joie de trouver auprès d'elle l'affection profonde et le dévouement absolu vers lesquels il aspirait. Et il dut renoncer, dans l'angoisse de tout son être, au bonheur entrevu. Il a ainsi « vécu » lui-même cette « mort par détresse d'amour » à laquelle il vouait son Tristan. « O mon enfant ! écrivait-il à Mathilde peu de temps avant la crise qui les sépara, il ne m'est plus possible d'imaginer qu'un unique salut et il ne peut me venir que du plus profond de mon cœur, non plus de telle ou telle cause extérieure. Il a nom : la paix ! *l'apaisement absolu imposé au désir.* » Son *Tristan* lui apparaît à lui-même comme la con-

fession de ses souffrances et de ses extases, comme l'hymne de sa victoire sur lui-même. « *Tristan* me coûte beaucoup d'efforts encore, écrivait-il de Venise à son amie. Quand il sera achevé, il me semble qu'alors une merveilleuse période de ma vie aura trouvé sa conclusion et que j'élèverai désormais mon regard vers le monde calmement, clairement, profondément, avec un esprit renouvelé, et ce qu'à travers le monde je regarderai, ce sera toi !... »

Dans ces conditions l'inspiration qui anime *Tristan* diffère nettement de celle qui a dicté à Schopenhauer sa doctrine pessimiste de l'abdication du vouloir-vivre.

Pour Schopenhauer en effet l'homme ne peut s'affranchir de la tyrannie du désir qu'en s'élevant à la contemplation artistique de l'univers ou surtout en acquérant la pleine conscience de soi et du monde, en reconnaissant que la souffrance et le mal sont l'essence même de la vie et en optant librement pour l'anéantissement. On arrive à l'abdication du vouloir-vivre par l'art, par la souffrance, par la pitié consciente, mais non par l'amour. L'amour n'est aux yeux de Schopenhauer que le mirage décevant par lequel la nature abuse l'homme pour le contraindre à propager la vie et, par suite, la douleur. Le génie de l'espèce tend à se perpé-

tuer en poussant l'homme vers la femme par l'aiguillon du désir, en obligeant l'individu à assurer bon gré mal gré la perpétuité de la race. L'amour apparaît ainsi au misanthrope de Francfort comme « le piège le plus dangereux que la nature tende à l'homme », comme une tentation mauvaise dont le sage devra s'affranchir à tout prix par la chasteté volontaire et l'ascétisme.

Tout autre est le point de vue de Wagner. Lui qui, au moment où il composait l'*Anneau*, voyait dans l'amour la base de toute moralité et saluait dans l'instinct qui porte l'homme vers la femme le principe le plus sublime qui pût guider l'individu, ne pouvait ainsi renier brusquement ce qu'il avait révéré avec tant d'enthousiasme. Il se sépare donc sur ce point, très consciemment, de Schopenhauer. Il sait que l'amour de Mathilde Wesendonk a été dans sa vie un inestimable bienfait. Il a éprouvé sur lui-même que la grande passion l'a purifié, l'a détaché de la vie, lui a fait trouver cette sérénité sublime, cet apaisement merveilleux de l'ascète qui a dit « non » au vouloir-vivre. « Le monde est vaincu, écrit-il de Venise à son amie. Par notre amour, par nos souffrances il s'est vaincu lui-même. Il ne m'est plus un ennemi devant lequel je fuis, mais bien un objet

indifférent et sans importance pour ma volonté, à l'égard duquel je ne ressens plus de crainte ni de douleur, partant, plus de dégoût... Les dernières décisions que nous avons prises m'ont conduit à cette claire intuition : que je n'ai plus rien à chercher, rien à désirer. Après la plénitude avec laquelle tu t'es donnée à moi, je ne puis plus appeler cela de la résignation, encore moins du désespoir... J'ai la sensation d'un rassasiement divin. La passion est morte parce qu'elle est pleinement assouvie. » Telle est la grande leçon qu'ont apportée à Wagner ses années d'épreuve. Une expérience durement acquise l'a conduit à corriger sur un point important le système de Schopenhauer. « Il s'agit, explique-t-il, de montrer clairement — non point dans un amour abstrait de l'humanité, mais dans l'amour issu de l'instinct sexuel, de l'inclination naturelle qui pousse l'un vers l'autre l'homme et la femme, — le chemin qui mène au salut, à l'apaisement total de la volonté. » Cette ascension vers la sainteté, vers la paix du nirvânâ par la voie douloureuse de la grande passion, tel est le sujet que Wagner a traité dans son *Tristan*.

Peu de drames diffèrent autant que *Tristan* de ce que nous sommes accoutumés d'entendre sous ce mot. D'intrigue dramatique il n'y en a

pour ainsi dire pas. L'action est condensée en un petit nombre de tableaux symétriquement disposés. Les éléments épiques sont réduits au strict minimum. Peu de récits de faits ; peu de descriptions ; presque pas d'événements. Mais de longues effusions lyriques où le vers se résout presque en musique, où il se réduit parfois jusqu'à n'être plus qu'une série d'interjections, d'exclamations à peine liées entre elles et n'offrant plus à l'intelligence qu'un sens assez vague. Au total : une œuvre unique, paradoxale, qui déconcerte les uns et ravit les autres. Et surtout : une œuvre troublante, d'un charme inquiétant et subtil et d'où l'émotion jaillit avec une intensité presque douloureuse.

Cherchons à en bien saisir les données essentielles. Le premier acte nous montre la révolte de Tristan et d'Iseut contre la destinée qui les accable. Ils s'aiment d'un incoercible amour. Et la loi de l'honneur les sépare impérieusement. Elle défend à Iseut d'aimer le meurtrier de son fiancé Morolt. Elle défend plus impérieusement à Tristan, le preux chevalier, de convoiter la fiancée de son roi qui a été confiée à sa garde loyale. De cette situation sans issue, les amants ne peuvent s'évader que par la mort. Iseut convie Tristan à vider avec elle la coupe d'oubli, le philtre fatal qui les réunira du moins dans

la mort et les affranchira du supplice de vivre l'un sans l'autre. Mais la mort ne veut pas d'eux. Au philtre de mort la fidèle Brangien a substitué, pour les sauver, le philtre d'amour. Ruse inutile. *C'est bien la mort* que les deux amants ont bue avec le philtre. Non la mort prompte qu'ils souhaitaient et dont le zèle aveugle de la suivante les a frustrés ; mais la mort lente, inexorable pourtant, la mort par détresse d'amour. Ils sont torturés par une passion dévorante qui ne peut s'assouvir que dans l'abolition du moi et qui cependant les enchaîne à la vie qu'ils maudissent.

Au second acte Tristan et Iseut se sont abandonnés à la fatalité qui les entraîne. Ils ne songent plus à s'évader de l'existence. L'amour seul les guide : ils lui obéissent sans murmure ni révolte. Instruits par lui, leurs yeux se sont dessillés. Ils aspirent loin du royaume du jour, de la lumière, de l'individuation, des apparences trompeuses, vers le royaume de la nuit, de l'unité, où règne seule la loi d'amour, où les deux amants que l'honneur sépare inexorablement ici-bas trouveront, dans l'anéantissement du moi individuel, cette union parfaite, cette félicité profonde et sans borne qui seule peut les assouvir. Mais au moment même où ils s'abandonnent à ce pressentiment d'une extase supra-

terrestre, la réalité reprend ses droits. Par suite de la trahison d'un ami, Tristan est surpris par le roi Marke. Il ne saurait supporter de passer pour félon et déloyal. Sûr qu'Iseut saura le suivre jusque dans la mort, il se jette en désespéré sur l'épée du traître qui l'a dénoncé et tombe grièvement frappé.

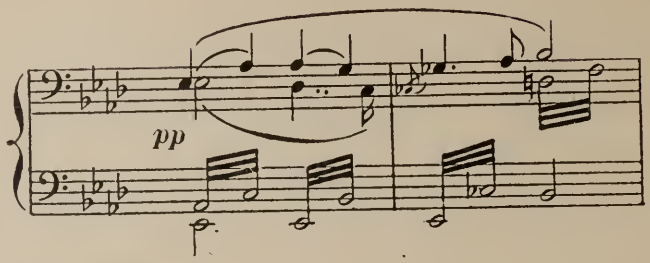
La mort encore une fois n'a pas voulu de lui. Transporté par son fidèle écuyer dans le château de ses pères, Tristan revient à la vie. Mais avec la vie c'est le désir éperdu, passionné, forcené de revoir Iseut qui renaît en lui. Suspendu entre la vie et la mort, il ne peut pas vivre avec la blessure qu'il porte au corps et à l'âme, et il ne veut pas mourir tant qu'Iseut voit encore la lumière du jour. Les tortures de cette agonie effroyable lui arrachent des plaintes atroces, des malédictions farouches. Jusqu'au moment où l'arrivée d'Iseut dissipe le cauchemar où il se débat. Maintenant il peut mourir résigné, sans désir, puisqu'il meurt près d'elle, dans l'attente sûre des félicités sans nom que lui apporte la mort libératrice. Et chez l'amante aussi le désir de vivre s'est éteint. En vain le roi Marke, instruit de la sombre tragédie, accourt pour pardonner et unir les deux amants. Il est trop tard. Iseut suit, dans le royaume de la Nuit, Tristan qui lui a montré le chemin. Elle s'affaisse en une

douce extase, dans le gouffre mystérieux de la bonne mort.

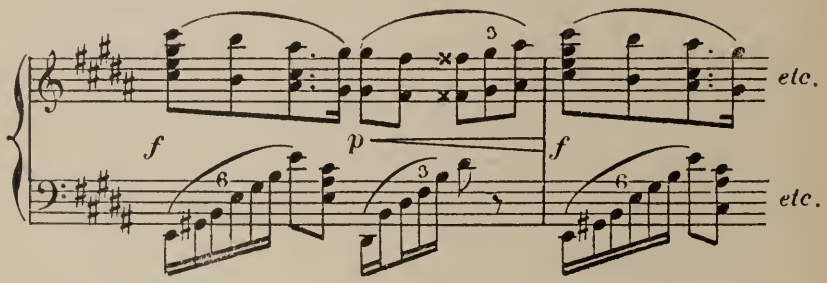
Il ne faudrait pas, d'ailleurs, interpréter ce dénouement comme un cri de désespoir ni surtout de révolte. Aux yeux de Wagner, Tristan et Iseut sont des *victorieux*, parce que, à force d'amour, ils ont tué en eux le désir égoïste, le vouloir-vivre individuel. Lui-même, au terme de son roman d'amour avec Mathilde Wesendonk avait compris le *renoncement* définitif comme un suprême *triomphe* et non comme une *abdication* : « Oui ! tout est bien et tout ira bien, écrivait-il à son amie au moment de la séparation. Notre amour domine tous les obstacles et chaque difficulté nous rend plus riches, plus tournés vers le fond, l'essence même de cet amour qui fortifie notre indifférence pour le non-essentiel. Oui, nous vaincrons ; — nous sommes déjà en pleine victoire ! »

Et de même les dernières pages de *Tristan* ne nous laissent pas sous une impression d'abattement pessimiste et navré comme les poèmes du *Romancero* de Heine par exemple. Il y a, certes, une mélancolie profonde dans les harmonies qui accompagnent la mort d'Iseut. Mais ce n'est pourtant pas l'idée funèbre du triomphe de la Mort qui se dresse au terme de la douloureuse tragédie. Après que s'est

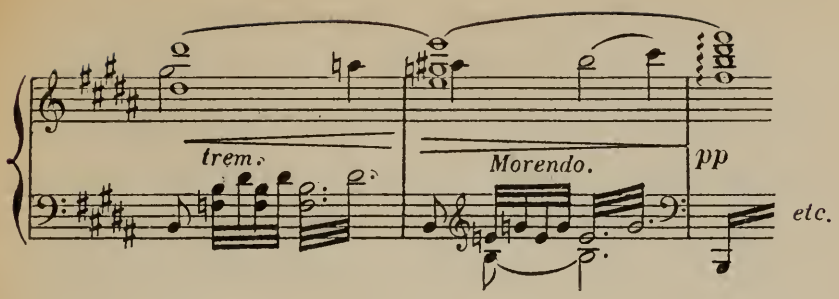
longuement déroulé à l'orchestre le thème de la mort,



un moment associé au motif du destin puis au motif du désir, s'épanouit enfin, lumineuse, apaisée, confiante la phrase sublime de l'extase d'amour :



Elle s'étale, large et sereine, puis par un crescendo passionné, elle s'élève jusqu'à un triomphal fortissimo, pour s'éteindre ensuite graduellement, toujours plus douce, plus lente, plus lumineuse, dans les régions les plus éthérées de l'orchestre, tandis que s'exhale, comme un dernier soupir, redite encore une fois par le hautbois, la plainte désormais apaisée du désir.



Il semble qu'au fond des ténèbres de la mort où plonge leur regard expirant, les amants aient vu luire l'aube radieuse d'une espérance infinie.

Tristan est le type achevé du drame wagnérien sous sa forme la plus logique et la plus sévère, du drame qui élimine impitoyablement de l'action tout pittoresque vain, tout épisode superflu, pour nous retracer uniquement la vie intérieure des personnages : « Rien qui puisse distraire du mystère des âmes, observe M. Romain Rolland. Deux personnages seulement, les deux amants, — et un troisième aux mains de qui les deux autres sont des victimes livrées : le Destin. Quel sérieux admirable dans cette pièce d'amour ! Cette passion frénétique reste sombre, sévère, austère : nul sourire, mais une conviction quasi-religieuse, plus religieuse encore, peut-être, par sa sincérité, que celle de *Parsifal.* » C'est à *Tristan* surtout que songeait à coup sûr Nietzsche lorsqu'il disait des poèmes wagnériens qu'ils étaient « de la vapeur de musique ».

C'est de *Tristan* aussi qu'on peut principalement tirer argument pour soutenir que le drame de Wagner n'est « qu'une symphonie dramatique ou épique, impossible à jouer, et où l'action n'ajoute rien ». De fait il y a un contraste dont il est impossible de ne pas être frappé entre la sobriété d'une intrigue si étonnamment pauvre en événements visibles et la violence presque frénétique des passions que décrit la musique. Pour certains auditeurs de *Tristan* c'est la musique seule qui compte : ils souffrent de voir à tout instant l'élan lyrique interrompu par le récitatif qui expose ou par la rêverie métaphysique qui commente ; ils font un grief à cette effusion sublime d'un musicien de génie, d'être tout de même encore un drame.

Mais il faut reconnaître que cette œuvre unique est l'une des plus impressionnantes qui soient dans toute l'histoire du drame musical. Elle peut avoir ses défauts. On a signalé d'étranges lacunes et des trous inexplicables dans la trame orchestrale du premier acte, relevé le manque d'unité dans le style, noté le contraste trop heurté entre la « coulée de lave » du grand duo du second acte et la sobriété lumineuse et froide des plaintes du roi Marke. Et pourtant, on n'échappe pas à la contagion de la passion frémissante qui bouillonne et s'exalte dans ce

drame grandiose. Il est bien difficile de l'écouter de sang-froid, de se défendre, en présence de cette musique véritablement dionysiaque d'un ébranlement nerveux presque douloureux. C'est *Tristan* que Nietzsche guéri de la « maladie » wagnérienne citait comme l'œuvre la plus profondément *décadente* du maître de Bayreuth, mais il ajoutait : « Le monde est bien pauvre pour qui n'a jamais été assez malade pour savourer *cette volupté de l'enfer*. »

VI

LES MAITRES CHANTEURS

Trois ans après l'achèvement de *Tristan*, au lendemain de l'échec bruyant de *Tannhäuser*, à l'un des moments les plus difficiles de sa vie féconde en péripéties, Wagner reprend un plan de comédie musicale « dans le genre léger » qu'il avait ébauché seize ans auparavant à Marienbad et délaissé ensuite pour des œuvres de caractère plus grave : les *Maîtres Chanteurs*. Et ce poème écrit par un vaincu que tout le monde croit anéanti et désespéré et dont chacun s'écarte avec une sorte de crainte, est devenu une des productions les plus hautes, les plus sereines, les plus profondes du maître, un pamphlet plein de

verve et d'humour contre les pédants de l'art et la sainte routine, une apothéose du libre génie, un hymne en l'honneur de l'Art national allemand : au total un chef-d'œuvre unique en son genre dans la vie de Wagner, où s'ébat la fantaisie la plus pittoresque et la plus brillante, où déborde une saine et robuste allégresse, où frémit aussi la sensibilité profonde d'une âme qui connaît la souffrance universelle et la folie des hommes.

Les *Maîtres Chanteurs* nous transportent dans le vieux Nuremberg de l'époque de Durer et de Hans Sachs. La paisible cité est en rumeur. C'est la veille de la Saint-Jean, jour de liesse et de joie. Le lendemain, à la fête patronale de Nuremberg, doit avoir lieu le concours solennel des maîtres chanteurs. Il offre cette année un intérêt tout exceptionnel : l'orfèvre Pogner, riche bourgeois et membre considéré de la corporation des Maîtres a promis de donner la main de sa fille Eva au vainqueur du tournoi poétique ! La jeune fille a volontiers accepté cette idée. Insouciante et naïve, elle est pénétrée de l'honneur qu'il y aura pour elle à devenir la femme du meilleur poète de Nuremberg. Puis parmi les Maîtres il en est un, le plus grand de tous, Hans Sachs, un veuf de quarante ans, dans la force de l'âge et dans la plénitude de son génie, pour

qui elle ressent une sincère affection et dont elle deviendrait volontiers la femme. Mais voici que son cœur, libre jusqu'alors, parle soudain, à la veille même du concours Un jeune seigneur, Walther de Stolzing, chevalier et poète tout à la fois, s'est épris de la jeune fille et a su se faire aimer d'elle. Et la pauvrette, maintenant, attend avec anxiété le résultat du concours. Si le sort lui assigne un autre époux que Walther, c'en est fait à jamais de son bonheur. Il faut donc à tout prix que Walther l'emporte, et pour cela qu'il entre d'abord dans la corporation des Maîtres.

Il se présente donc, patronné par Pogner, devant l'honorable confrérie qui tient ses assises, après vêpres, dans l'église de Sainte-Catherine et il subit devant elle son examen de poète. L'épreuve est désastreuse pour lui ! Le critique chargé de marquer les infractions aux lois de la tabulature, le greffier Beckmesser est un fieffé pédant doublé d'un vil intrigant. Prétendant lui aussi à la main d'Eva en dépit de ses cinquante ans, il a vite fait de flairer dans le gentilhomme un rival dangereux et le poursuit aussitôt d'une haine mortelle. Quant aux Maîtres ce sont de braves gens, fort honorables, un peu infatués d'eux-mêmes, aimant leurs aises, hostiles à toute nouveauté, n'entendant rien à la poésie qu'ils

pratiquent comme un métier, persuadés d'ailleurs, dans leur naïf orgueil, qu'ils sont les représentants authentiques de l'Art sur la terre. Et bien entendu ils ne comprennent pas la libre envolée du génie poétique de Walther. Seul Hans Sachs, le cordonnier-poète, le plus grand des Maîtres et le favori du peuple, le dernier représentant du génie créateur de la nation a deviné le mérite du jeune poète. Mais il essaie en vain de le défendre contre les clameurs indignées de ses collègues. Walther se voit refuser à l'unanimité le titre de poète. Et après avoir hautainement crié son mépris à ces pédants de l'art qu'il compare à des hiboux et des chouettes, il quitte l'église en déclarant fièrement : « Adieu les Maîtres, pour toujours ! »

Le second acte nous transporte en pleine cité de Nuremberg, dans les rues archaïques de la vieille cité gothique, avec leurs toits pointus, leurs pignons dentelés et leurs balcons en saillie. C'est le soir. Le couvre-feu a sonné. Les apprentis quittent leur travail et chantent joyeusement : « C'est la Saint-Jean, c'est la Saint-Jean, que tous portent à l'envi fleurs et rubans ! » Et dans ce cadre pittoresque, par ce beau soir d'été se déroulent des scènes exquises de naturel et de fantaisie, dont le charme aérien s'évanouirait dans une sèche analyse. C'est la rêverie de

Hans Sachs hanté par le souvenir du chant de Walther ; puis la visite d'Eva qui cherche à savoir du cordonnier-poète, sans trahir son amour, comment s'est passée la présentation de Walther à l'école des Maîtres ; c'est la sérénade burlesque par laquelle Beckmesser se flatte de gagner le cœur d'Eva et que Hans Sachs accompagne en frappant à grands coups de marteau sur une paire de souliers qu'il est en train d'achever ; c'est la dispute des bourgeois de Nuremberg troublés dans leur sommeil par cette cacophonie burlesque ; c'est enfin la fuite éperdue des combattants devant la trompe du veilleur de nuit, qui arrive trop tard, trouve la rue déserte et paisible, se frotte les yeux, regarde autour de lui d'un air ébahi et entonne d'une voix mal assurée son antique refrain : « Écoutez, bonnes gens, entendez bien, la cloche a sonné onze heures, gardez-vous des spectres et fantômes, que nul esprit mauvais n'ensorcelle vos âmes. Louez Dieu le Seigneur ! »

Le troisième acte dénoue harmonieusement le conflit qui s'est élevé au premier entre Walther et les Maîtres. Hans Sachs persuade à Walther de se présenter malgré tout au concours et de composer un chant de maître où il pliera sa libre fantaisie aux règles sévères de l'Art. Walther a obéi. Ravi des strophes mélodieuses que le

génie et l'amour ont inspirées au jeune poète, Sachs les a, dans la joie de son cœur, transcrites sur une feuille de papier. Survient Beckmesser. Le papier étalé sur la table frappe son regard. Il le prend; il le lit. Un chant d'amour ! Sachs serait-il donc un rival ? Déjà sa colère s'allume. Le cordonnier poète l'arrête aussitôt : il ne songe pas à briguer la main d'Eva. Comme gage de ses bonnes intentions il fait cadeau à l'amoureux greffier du poème qui a éveillé ses soupçons. « Mais, ajoute-t-il, je vous donne un conseil d'ami : étudiez-moi ce lied avec grand soin ! Le débit n'en est pas aisé et ce n'est pas une petite affaire que de trouver l'air et le ton qui lui conviennent le mieux. » Beckmesser enchanté de pouvoir se présenter au concours avec un poème de Hans Sachs se croit déjà sûr de la victoire : il donne tête baissée dans le piège qu'on lui tend.

La seconde partie de l'acte nous transporte sur l'Allerwiese, au bord de la Pegnitz, où, devant les bourgeois de la ville, devant les corporations venues là en grand costume, parées de leurs insignes et musique en tête, devant le peuple de Nuremberg tout entier va se dérouler le concours qui décidera du sort d'Eva. Beckmesser entre en lice le premier. Dès l'abord son aspect ridicule et sa démarche boitillante

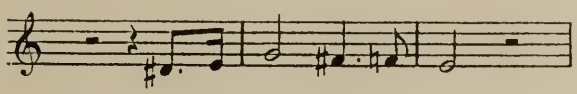
égayent la foule. Son chant fait le reste. Le pédant n'a rien compris à une poésie si différente de celles qui représentent son idéal habituel : il l'interprète à contresens, en fait un galimatias sans queue ni tête et soulève en fin de compte un éclat de rire général. Alors, sur l'invitation de Hans Sachs, l'auteur véritable du lied s'avance. En présence du peuple assemblé, Walther dit son poème dont les vers et la mélodie sonnent comme un hymne de triomphe et transportent d'enthousiasme l'assistance entière. Émus et touchés, les Maîtres témoignent malgré eux leur admiration. Walther est vainqueur. Devant le peuple qui l'acclame, Hans Sachs réconcilie l'heureux poète avec les Maîtres qui l'ont méconnu et qu'à son tour il serait tenté de mépriser. Comme les Maîtres chanteurs ont fini par s'incliner devant le noble génie de Walther, ainsi celui-ci doit s'incliner devant la tradition et la science, doit respecter « les maîtres allemands ».

Nous avons vu jusqu'à présent dans les *Maîtres Chanteurs* une joyeuse satire littéraire où Wagner s'est plu à nous peindre l'éternelle opposition de la routine et du génie et à nous montrer, au dénouement, comment le libre instinct du poète créateur doit s'allier au pieux respect d'une glorieuse tradition artistique. Mais

la brillante comédie de Wagner est encore autre chose et plus. Écoutez avec attention la musique. Vous percevrez bien vite à côté des saillies bouffonnes de l'humour, à côté du lyrisme brillant de l'amour heureux, des accents plus graves, plus pénétrants, plus religieux. Et vous découvrirez que les *Maîtres* contiennent, comme *Tristan* ou *Parsifal* un hymne de renoncement.

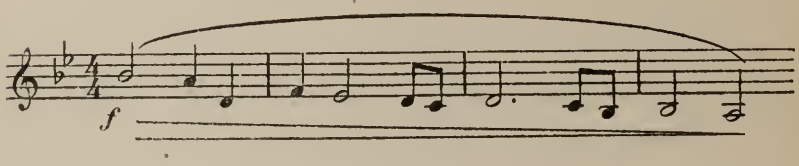
Le cordonnier-poète Hans Sachs n'est en effet pas seulement le représentant glorieux de la poésie populaire, le noble esprit qui prêche la conciliation nécessaire de l'inspiration et de la règle. Il est aussi un sage selon le cœur de Wagner, un Renonçant. Il sait la folie des hommes, il connaît le monde et ses misères et la vanité de toutes choses. Conscient et résigné, il accepte sans murmure, sans révolte, avec une souriante indulgence et beaucoup de pitié la destinée humaine. La vie lui a appris à ne plus rien demander pour lui. Tout ce qu'il souhaite, c'est de répandre autour de lui un peu de joie. Pour créer du bonheur, volontiers il donne les joies qui pourraient encore fleurir pour lui. Un des coins les plus charmants de la partition c'est l'épisode, à peine indiqué dans le poème par quelques brèves allusions, de l'amour de Hans Sachs pour Eva. On devine que le vieil

artisan-poète aime la jeunesse de la fille de Pogner avec une tendresse plus émue que celle d'un père. Un instant il a vu flotter devant son imagination attendrie un rêve de bonheur bien vite dissipé. Mais dès l'entrée en scène de Walther, il a tout de suite compris que la jeune grâce d'Eva n'était pas pour lui. Et sans murmurer il a courbé la tête devant la loi inexorable qui veut que la jeunesse aille à la jeunesse. Avec une abnégation souriante, si pleine de bonhomie qu'on n'en sent pas l'héroïsme, il travaille à unir Eva à celui qu'elle aime. Pas un mot, pas un geste ne trahit son secret. Seul un motif orchestral mélancolique comme un soupir révèle à qui sait l'entendre ce qu'il en a coûté à Hans Sachs de renoncer...

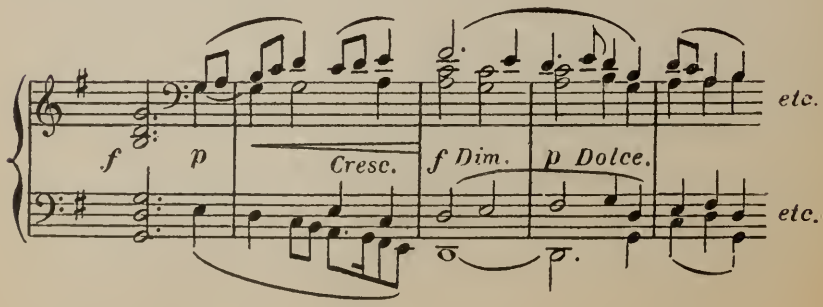


Personne dans la pièce, d'ailleurs, ne soupçonne le sacrifice du vaillant artisan. Eva seule, par une intuition de son cœur de femme, a deviné un instant ce que signifiait le douloureux motif qui accompagne à l'orchestre, la dernière strophe de la chanson du cordonnier au second acte, — « cette plainte amère de l'homme résigné qui montre au monde un visage serein

et résolu », — et son cœur a été pénétré d'une émotion si douloureuse qu'elle eût voulu fuir bien vite pour ne plus entendre cette chanson en apparence si gaie. — Et voici que, dans le prélude du troisième acte, ce thème douloureux déroule de nouveau, comme en une lente méditation solitaire, sa pensive période :

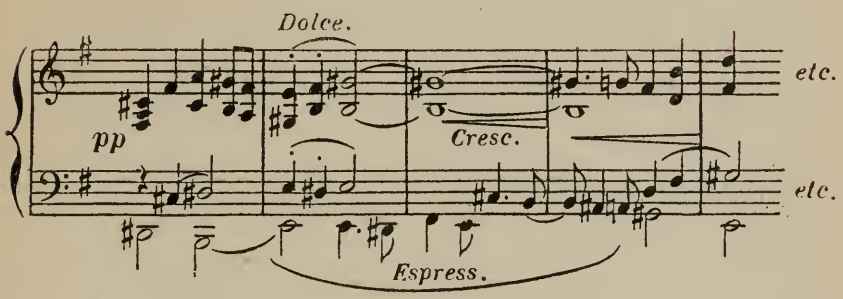


Les cors cependant émettent solennellement et, d'abord, comme dans le lointain, le choral doux et large dont Hans Sachs salue Luther et la Réforme, ce choral qui se déroulera dans toute sa splendeur, quand, vers la fin de l'œuvre, le peuple acclamera l'artisan-poète



Et cette mélodie de paix réconforte le cœur assombri de Hans Sachs. Elle fait place peu à peu à l'alerte motif de l'*Entrain au travail* qui

retentissait naguère au second acte dans la chanson du cordonnier :



on dirait que l'artisan au travail lève les yeux de dessus son ouvrage pour contempler le ciel et se perdre en douces rêveries. Mais voici que les cors clament avec des sonorités plus glorieuses le choral de Hans Sachs ; jusqu'au moment où reparaît une dernière fois le thème du renoncement, moins douloureux, plus énergique et plus vibrant. La tristesse du poète s'est dissipée : « Apaisé et réconforté il s'élève à l'infinie sérénité d'une douce et pieuse résignation. »

Cette méditation sublime est l'une des pages capitales de la pièce. Par elle la figure de Hans Sachs et le drame entier prennent leur sens vrai et profond. A l'arrière-plan de la comédie pleine de gaieté débridée, de bouffonnerie et d'humour, apparaît maintenant le mystère douloureux de la vie. Et c'est ce contraste qui donne à l'œuvre sa

saveur si pénétrante. Par sa glorieuse sérénité dans le renoncement, Hans Sachs s'élève bien au-dessus des autres personnages tous plus ou moins enfoncés dans le monde des apparences, plus ou moins saisis de cette « folie » en qui il saluait la reine du monde. Plus sage que Wotan ou que le roi Marke, l'artisan-poète s'est résigné sans avoir tendu, d'abord, la main vers l'Amour ou vers la Puissance. Il traverse ainsi la vie sans y semer la douleur, doux et miséricordieux aux hommes, dispensateur de joie, salué comme un prophète et comme un père par les acclamations unanimes du peuple. Et son exemple nous montre que le renoncement n'est pas seulement, comme chez Wotan ou Tristan, la fin de tout désir de vivre et le prélude de la mort, mais qu'il peut devenir un principe de vie et d'action. L'existence peut avoir un sens pour qui a renoncé absolument à tout désir égoïste. Cette grande idée morale qui domine toute la fin de la vie de Wagner et s'affirme dans son *Parsifal* avec un lyrisme si magnifique fait ainsi sa première apparition dans les *Maîtres*. Et elle communique à l'œuvre une singulière beauté. Les *Maîtres Chanteurs* où s'épanouit une si robuste allégresse, une si virile acceptation de l'existence, pourraient bien être, entre tous les drames de Wagner le plus

sain, le plus réconfortant, le plus harmonieusement équilibré.

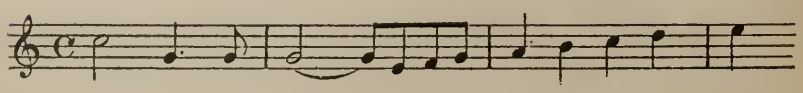
Au point de vue musical aussi, les *Maîtres Chanteurs* occupent une place à part dans l'œuvre de Wagner.

C'est d'abord l'extraordinaire richesse de la matière musicale qui frappe l'observateur. Les thèmes descriptifs ou lyriques y foisonnent, tous admirables par le relief et l'accent, les uns caractéristiques ou expressifs à souhait, d'autres d'une beauté musicale si absolue, si indépendante de toute idée concrète que leur signification exacte devient impossible à préciser par l'analyse.

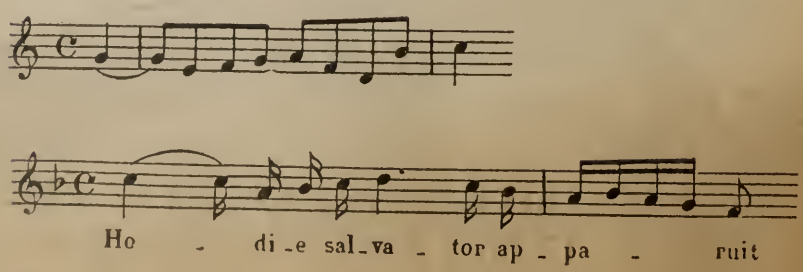
Puis, à côté des *Leitmotiv* proprement dits on trouve, selon la remarque de M. Tiersot, une série de chants caractéristiques, de morceaux de musique appropriés à *une* situation particulière et qui se développent une fois pour toutes pour ne plus revenir de toute la pièce. Tels sont, par exemple, le choral religieux par lequel s'ouvre le premier acte, le chant d'acclamation en l'honneur de Hans Sachs, la mélopée du veilleur de nuit, le lied de la Saint-Jean au début du troisième acte, les couplets des corporations au dernier tableau, voire même le fameux quintette du troisième acte qui forme en réalité un « ensemble » musical tout à fait à part. Dans aucun

autre ouvrage de Wagner ne se marque d'une manière plus éclatante la prodigieuse fécondité de l'invention mélodique chez le maître de Bayreuth. Elle s'épanche ici librement, sans contrainte, avec une superbe allégresse. La musique, dans les *Maîtres*, s'ébat, selon l'ingénieuse comparaison de M. Dauriac, comme un écolier en vacances qui s'en donne à cœur joie.

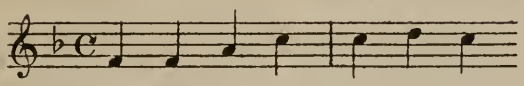
Un autre trait caractéristique de cette musique c'est le style vieil-allemand si original que Wagner a créé en vue de sa comédie musicale, l'alliage si savoureux qu'il a su obtenir en combinant les formes les plus scolastiques avec les raffinements les plus complexes de la technique moderne. Ici il se sert, pour caractériser la respectabilité un peu pédante des maîtres



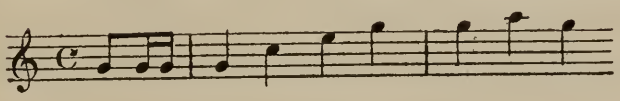
d'un thème qu'on a pu rapprocher de certains motifs de Bach et de Schütz :



ou d'un motif emprunté au « Long ton » de Heinrich Mügling



dont il a fait l'éclatant thème de la Bannière :



Ailleurs il donne aux vocalises de Beckmesser une forme toute scolastique qui rappelle les fioritures du maître chanteur Frauenlob. Il se plaît à des combinaisons de contrepoint qui sont des merveilles d'ingéniosité. Ainsi le célèbre passage de l'ouverture où il s'est amusé à faire marcher ensemble en une étonnante synthèse le motif expressif de Walther chanté par les violons, le thème de la Bannière et le thème des Maîtres qui se déroule majestueusement à la basse. Ainsi les coq-à-l'âne harmoniques qu'il obtient en faisant intervenir brusquement l'immuable *fa* dièse donné par la corne du veilleur de nuit au milieu d'épisodes établis dans un ton très éloigné. Ou bien encore il se sert avec un humour amusé des formules familières aux anciennes écoles, comme dans le prodigieux finale du second acte où il emploie — avec quel brio étourdissant — la forme la plus austèrement classique de l'art

musical, la fugue, pour décrire la dispute nocturne des bourgeois de Nuremberg.

Cette richesse mélodique, cette virtuosité stupéfiante dans le maniement de la technique musicale, cette exubérance de vie, de couleur, de mouvement, cet alliage unique du lyrisme le plus exalté ou le plus profond avec la bouffonnerie la plus folle et la parodie la plus débridée font des *Maîtres* une des productions les plus merveilleuses de la maturité épanouie de Wagner. C'est une œuvre d'un art magnifique, surchargé, pesant, d'une splendeur peut-être un peu barbare, — tout moderne dans son inspiration dernière mais qui, pourtant, à travers les siècles, tend la main à celui du grand Sébastien Bach — d'un art monumental et puissant, savant et raffiné et qui, pour être compris, suppose *vivants* deux siècles de musique allemande. On peut assurément trouver une pareille musique chargée, compliquée, touffue. Elle n'a pas, à coup sûr, la lumineuse clarté des œuvres de Gluck ou de Mozart! Elle manque de cette noble simplicité de lignes qui fait la beauté de l'art classique. C'est une œuvre septentrionale, germanique, surprenante de symbolisme, lourde de pensée, une œuvre où la joie même est quelque chose de complexe, de raffiné, de profond, je dirais presque d'attendrissant et d'émouvant.

Mais qu'elle est vivante et saine et débordante de robuste allégresse ! Et comme elle est, dans tous les cas, représentative du génie allemand ! C'est ce que sentait bien Nietzsche lorsque, au temps où déjà il condamnait sans rémission *Parsifal*, il saluait dans les *Maîtres* « quelque chose d'allemand au meilleur et au pire sens du mot, une chose qui est, à la façon allemande, complexe, informe, inépuisable... une expression exacte et authentique de l'âme allemande à la fois jeune et vieillotte, plus que mûre et trop riche d'avenir. »

VII

PARSIFAL

Dans le plan primitif de son *Tristan* déjà, Wagner s'était proposé d'opposer à Tristan, le héros de la passion, Parsifal, le héros du renoncement. Au dénouement du drame, quand Tristan, étendu aux pieds d'Iseut, aspire à la mort sans pouvoir mourir, Parsifal survenait sous le costume de pèlerin : il cherchait à adoucir la peine des amants perdus dans leurs extases désolées, à apaiser par ses consolations la plainte désespérée du héros expirant. Mais Wagner n'avait pas tardé à sentir que le personnage de

Parsifal surgissant ainsi sans préparation au terme de ce drame d'amour eût été difficile à faire accepter. Et il renonça à le faire paraître dans *Tristan*. La figure de Parsifal, toutefois, continue à hanter son imagination. Au printemps de 1857, tandis qu'il travaillait à son *Tristan* dans la maison de campagne que les Wesendonk avaient mise à sa disposition, il se prit à rêver au touchant épisode de la rencontre de Parsifal avec les pèlerins le jour du Vendredi saint, et il éprouva comme une sorte d'illumination intérieure. Il eut l'intuition soudaine du mystère de la croix. Il lui sembla, racontait-il plus tard à M. de Wolzogen, entendre des voix d'anges qui chantaient : « Tu ne porteras point d'armes en ce jour où le Seigneur mourut sur la croix pour le salut des hommes. » Laissant de côté son *Tristan*, il composa les vers empreints d'une mystique tendresse où Gurnemanz explique à Parsifal le charme du Vendredi saint, jour de repentir mais aussi jour de pardon, où l'herbe, où la fleur des champs, où la nature entière pressentent le divin mystère de la rédemption et sourient de bonheur au spectacle de l'homme repenti et purifié. Il tenait l'idée maîtresse de *Parsifal*.

D'autres travaux, l'achèvement de *Tristan*, puis des *Maîtres Chanteurs*, enfin la grande

entreprise de Bayreuth retardèrent pendant vingt ans l'exécution du drame. C'est en 1877 seulement que le poème de *Parsifal* se trouva terminé. Cinq ans après la musique était achevée à son tour, et l'œuvre était représentée avec un éclatant succès à Bayreuth le 26 juillet 1882.

Parsifal est certainement l'un des drames de Wagner dont l'action se déroule avec le plus de clarté et dont l'idée se manifeste de la manière la plus lumineuse. De même que l'*Anneau* nous montrait la rédemption de l'univers par l'acte libérateur de Brünnhilde restituant l'or maudit aux Filles du Rhin, ainsi *Parsifal* nous retrace la rédemption du monde par le Simple au cœur pur qui devient « conscient par la pitié ». Au premier acte Parsifal éprouve la révélation de la souffrance et de la pitié. Au second acte sa pitié devient consciente. Au troisième il accomplit l'acte rédempteur et rétablit l'ordre troublé de l'univers.

Tout comme l'*Anneau* mettait aux prises les deux mondes ennemis des dieux de lumière et des sombres Nibelungen, ainsi *Parsifal* pose l'un en face de l'autre le royaume du Graal et le château enchanté de Klingsor. D'un côté les chevaliers élus, voués au culte de la sainte coupe où coula le sang de Jésus, champions de la justice, protecteurs des faibles, milice du christ sur la terre. D'autre part la puissance malfaisante

du magicien Klingsor qui a, comme Alberich, maudit l'amour, qui, dès lors, tient sous sa domination redoutable quiconque subit la loi du désir et sème sur la terre le péché, la souffrance et la mort. Entre Montsalvat et le Château de Perdition, entre le monde de la pureté et le monde du désir, c'est une lutte sans trêve. Et voici que la victoire semble pencher du côté de Klingsor. Séduit par l'enchanteresse Kundry, la plus redoutable des auxiliaires de Klingsor, le roi du Graal lui-même, Amfortas, a succombé au désir. Profitant de l'instant où son adversaire avait déposé ses armes, Klingsor s'est emparé de la lance de Graal, il en a frappé le roi. Atteint d'une blessure inguérissable, marque visible de la souillure du désir, Amfortas subit désormais le plus effroyable martyre. Comme Tristan, il oscille entre la vie et la mort : il aspire de tout son être à la mort et au pardon et il ne peut pas mourir parce que le culte du Graal le voue à l'immortalité qui est pour lui le pire des supplices. Un seul espoir lui reste. Un jour que, prosterné devant la sainte relique, il implorait son pardon en une fervente prière, il a vu briller sur le Graal, en lettres de feu, une inscription annonçant la venue d'un libérateur, le « Simple au cœur pur », à qui la compassion enseignerait le mystère de la souffrance universelle. Il attend maintenant

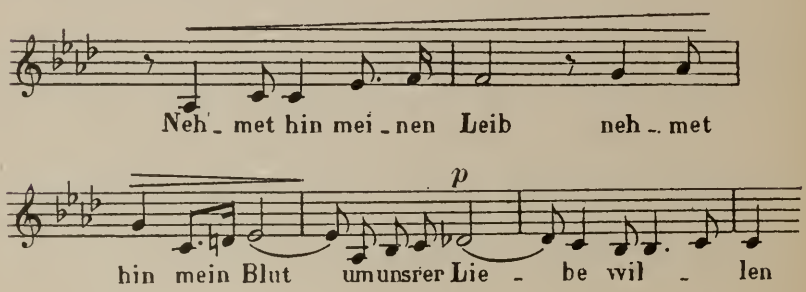
anxieusement ce rédempteur qui seul peut mettre fin à ses maux.

Et voici que, parmi les chevaliers du Graal dans l'affliction, devant le roi-pécheur torturé par sa blessure, surgit enfin Parsifal. Le « Simple au cœur pur » est, comme Siegfried, un impulsif guidé par les instincts d'une nature héroïque et puissante qui le pousse vers les aventures redoutables, vers la lutte et la guerre, qui l'incline à vivre tout entier dans le moment présent, insoucieux du passé comme de l'avenir. Simple, parce qu'il ignore le monde et ses conventions et ses lois. Pur, parce qu'il ignore tout désir mauvais. Mais ce Simple est aussi un intuitif qui, au contact de la réalité, tend, par de brusques illuminations de son être tout entier vers une conscience toujours plus haute et plus parfaite du monde et de ses lois. Par une série d'initiations successives il comprendra peu à peu le mystère de la souffrance universelle.

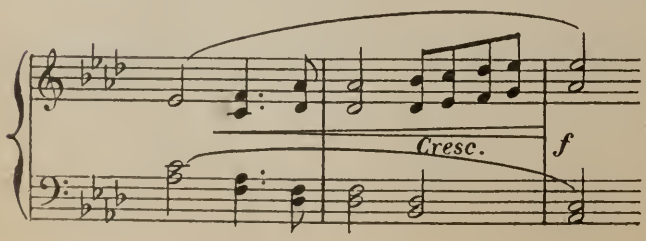
C'est, dès son entrée sur le territoire de Graal, la vision de l'humble souffrance animale qui s'offre à lui. Il a, par caprice de chasseur, tué un beau cygne blanc qui volait au-dessus du lac. Et voici que le vieil écuyer Gurnemanz relève l'oiseau, montre à Parsifal les taches de sang qui souillent le plumage de neige du cygne expirant ; il lui fait voir son regard voilé par l'ap-

proche de la mort. Brusquement pénétré d'une émotion nouvelle, Parsifal brise son arc et ses flèches et les rejette au loin. Le Simple a pour la première fois connu la pitié.

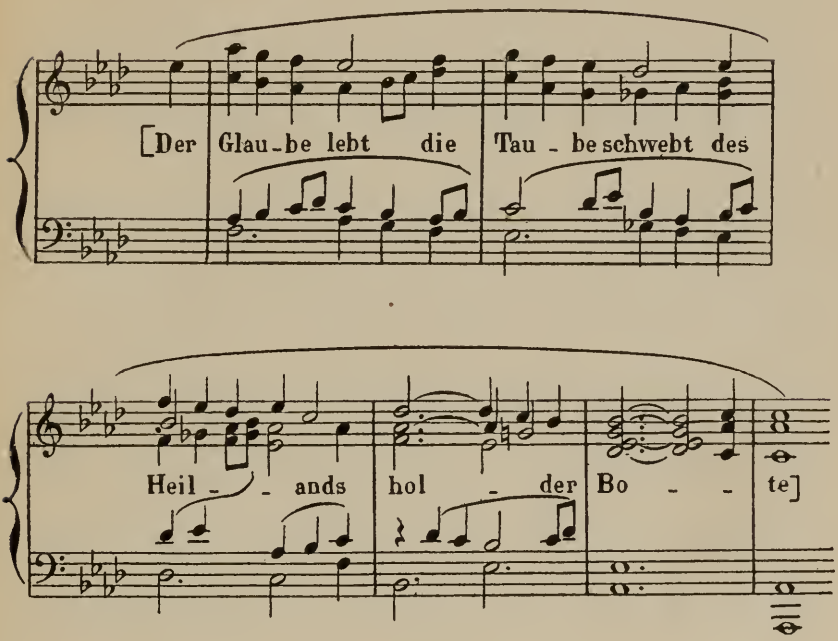
Puis il est conduit dans le temple même du Graal. Là il aperçoit le roi Amfortas étendu sur son lit de douleur. Il écoute la plainte déchirante du roi pécheur torturé par son inguérissable blessure. Il assiste à l'office du Graal. Il voit, entre les mains du roi, la sainte coupe s'empourprer d'une surnaturelle lueur de sang. Il entend un chœur invisible chanter les paroles sacrées qui annoncent au monde l'amour du Sauveur miséricordieux :



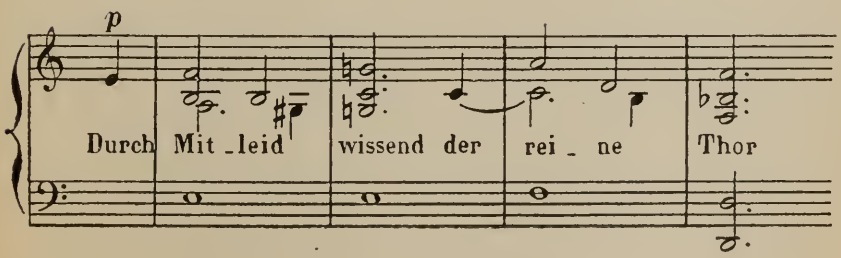
Il entend retentir la promesse pleine de réconfort de la rédemption par la foi et l'amour :



Il entend monter vers le ciel le cantique mystique de la foi rédemptrice :



Il entend des voix d'enfants proclamer la venue de l'Élu de Dieu, du Simple au cœur pur qui, par la vertu de la pitié libératrice, mettra fin aux souffrances d'Amfortas :



Mais si Parsifal a été pénétré de l'émotion la plus profonde devant ce spectacle, il n'en a pas saisi

le sens. Il ne connaît pas encore par lui-même le pouvoir maudit du désir et les blessures envenimées qu'il fait à l'âme. Tout ce qu'il a vu lui semble un rêve inquiétant et douloureux devant lequel il reste bouleversé et muet. Chassé de Montsalvat par Gurnemanz que sa simplicité irrite, il reprend sa course à travers le monde. C'est dans le royaume de Klingsor qu'elle va le conduire.

Le second acte nous transporte au Château de Perdition où le magicien prépare le piège où doit succomber Parsifal. Sans peine le héros défait les chevaliers qui lui barrent la route. Sans peine aussi il résiste aux caresses enfantines, aux agaceries naïves des Filles-Fleurs dont la troupe enjôleuse essaie en vain de le séduire et d'allumer en lui la flamme du désir. Mais quand, d'un geste impatient, il a écarté de lui leur essaim importun, il voit surgir, du milieu d'un buisson fleuri, une femme merveilleusement belle, richement parée, à demi étendue sur une couche de fleurs. C'est Kundry, l'éternelle Tentatrice qui l'attend.

Kundry est, dans l'intention de Wagner, le symbole de l'Éternel féminin. Elle a toujours vécu, sous mille formes. Elle a été jadis la voluptueuse Hérodias qui, enflammée d'amour pour saint Jean le Précurseur voulut, dit la légende,

couvrir de baisers et de larmes la tête sanglante du saint qui l'avait repoussée. Elle est l'Impie dont le rire insulta naguère aux souffrances du Crucifié et qui, depuis, erre de monde en monde pour rencontrer de nouveau le regard de Jésus et obtenir le pardon de celui qu'elle a insulté dans sa folie. Elle a vécu dans toutes les femmes qui ont poussé l'homme au péché et qui ont souffert elles-mêmes des maux qu'elles causaient. Elle est la Luxure et elle a soif d'expiation. Elle mène une double vie et elle a en quelque sorte deux âmes. Créature de désir, soumise malgré ses révoltes à l'impérieuse domination de Klingsor, elle est la « Rose de l'enfer », la stryge, la charmeuse qui enflamme les désirs de l'homme, qui séduisit jadis Amfortas, qui, aspirant de tout son être à la rédemption, cherche, par une lamentable aberration, cette rédemption dans l'amour des sens, source éternelle de tout péché et de toute souffrance, toujours déçue et toujours abusée par de nouvelles illusions, passionnément voluptueuse et déchirée par un désespoir sans borne. Et elle est en même temps la Pénitente douloureuse, la messagère du Graal silencieuse et dévouée, qui brûle d'expier le mal qu'elle a causé, se glisse sous un accoutrement misérable chez les chevaliers de Montsalvat, et les sert avec humilité et abnégation jusqu'au moment

où Klingsor lui fait sentir à nouveau sa puissance néfaste et la contraint d'attirer de nouvelles victimes au Château de Perdition. Ainsi Wagner a incarné en un symbole hautement poétique l'éternelle tragédie de l'amour telle qu'elle lui est apparue à la lueur des idées de Schopenhauer, l'illusion suprême qui par ses mirages met au cœur des humains l'espoir de la rédemption et dont le pouvoir maudit perpétue la douleur sur la terre, la redoutable fatalité qui pèse sur la Femme malgré ses angoisses et ses révoltes et la pousse de chute en chute, de souffrance en souffrance, sans qu'elle puisse jamais trouver l'apaisement définitif, le sommeil sans réveil.

Mais Parsifal ne se laisse pas abuser par les séductions mortelles de l'enchanteresse. Le baiser de Kundry, au lieu de l'incliner vers la volupté, lui a, par une soudaine illumination de son être tout entier, donné l'intuition poignante du péché, la révélation du mystère éternel de l'univers. Il a senti brûler dans son cœur le feu du désir ; il souffre lui-même de la blessure qu'il a vu saigner au flanc d'Amfortas. Mais au lieu de s'abandonner, il se redresse de toute son énergie contre la tentatrice. En vain elle implore, elle supplie, elle menace. Il sait que, victime de l'illusion universelle, elle croit voir son

salut là où elle ne trouverait que sa perte définitive. Il résiste à ses prières, il brave ses fureurs. Vainqueur du désir, Parsifal n'a rien à craindre de Klingsor qui, aux cris de Kundry, accourt pour le frapper de la lance. L'arme sainte s'arrête au-dessus de la tête du héros qui la saisit et trace avec elle le signe de la croix. Aussitôt la splendeur mensongère du palais de Klingsor s'évanouit, ses jardins enchantés se transforment en un morne désert, les Filles-Fleurs s'inclinent et tombent à terre comme des fleurs fanées. Parsifal a déchiré le voile de l'illusion. La réalité, une fois dissipés les mirages décevants du désir, apparaît dans sa muette et aride désolation.

Le troisième acte nous fait assister à l'œuvre de rédemption. Vainqueur du péché, purifié de son erreur d'un instant par de longues années de pérégrinations et de pénitence, Parsifal, guidé par la grâce divine, arrive enfin de nouveau à Montsalvat. Et en une série de tableaux d'une incomparable poésie, Wagner nous retrace son ascension vers la gloire. Il nous montre comment tout s'incline devant l'élu de Dieu. Le vieux Gurnemanz le salue comme son maître. Kundry repentie reçoit de lui le baptême et le baiser de paix. La nature elle-même, transfigurée par l'Enchantement du Vendredi saint, sourit

en un frisson d'allégresse à l'homme régénéré par la miséricorde divine. Escorté de Gurnemanz et de Kundry, Parsifal, conscient maintenant de sa mission, pénètre pour la seconde fois dans le sanctuaire où il avait assisté jadis, sans les comprendre, aux saints mystères du Graal. Cette fois il sait ce qu'il lui reste à faire. De la Lance reconquise sur Klingsor il touche la blessure d'Amfortas, et lui rend la santé et la paix du cœur. La promesse divine s'est réalisée. Parsifal désormais est roi du Graal. En reprenant à l'enchanteur maudit la sainte lance, en revêtant à la place d'Amfortas la charge de prêtre du Graal, il a restauré dans sa pureté le culte du Sauveur, il a rendu sa splendeur originelle à l'élément divin profané par le péché. Et tandis que, dans ses mains, la Coupe sacrée épand sur les fidèles ses lueurs de pourpre, tandis que Gurnemanz et Amfortas s'agenouillent devant le nouveau roi du Graal et que Kundry s'affaisse inanimée en une bienheureuse extase, on entend monter vers le ciel, comme en un harmonieux murmure, les mystiques accents du cantique d'actions de grâces : « Miracle suprême du salut : rédemption du Rédempteur. »

De même que dans l'*Anneau* Wagner avait groupé en un tableau grandiose ses idées sur la vie et la destinée aux environs de 1848, il don-

nait dans *Parsifal* l'expression définitive des plus hautes conceptions religieuses et morales où il aboutissait au soir de son existence. Entre les deux grandes œuvres, entre la pensée du fougueux révolutionnaire et celle du triomphateur assagi l'écart est sensible.

Au moment où, exilé de Dresde par la réaction victorieuse, Wagner criait à l'univers ses haines, ses enthousiasmes et ses espoirs, son idéal, nous l'avons vu, est résolument humain et terrestre. Il rejette hautainement les promesses décevantes des religions. Il ne veut pas que l'homme s'efforce vers les chimériques paradis de la foi. Il croit à l'avènement de l'humanité libre ; il nous peint l'homme rachetant par son dévouement la faute des dieux, affranchissant le monde des puissances égoïstes du mal, mettant fin au règne de l'or et de la loi et proclamant le triomphe de l'amour dans l'univers. Il s'affirme audacieusement révolutionnaire et athée. Tout autre est son point de vue dans *Parsifal* et dans les écrits théoriques de la fin de sa vie.

L'idée fondamentale qui domine à ce moment sa pensée est celle de la régénération.

Le monde, il le reconnaît, est foncièrement mauvais comme l'enseignait Schopenhauer. La souffrance est la loi universelle. L'humanité en proie au désir égoïste est radicalement pervertie et s'en-

fonce chaque jour davantage dans la décadence. Mais une rédemption est possible. Pour Schopenhauer il n'était point de remède à nos maux ailleurs que dans la mort, dans la négation radicale du vouloir-vivre, dans l'abdication totale de la volonté, dans la grande paix du nirvânâ. Pour Wagner au contraire nous sommes capables dès cette vie d'atteindre le salut. Celui qui s'élève à la conscience claire de la souffrance et de la corruption universelles, qui apprend à voir dans la volonté égoïste, dans le désir impur, la source unique de nos maux, qui aspire de toutes les forces de son être à s'évader du péché et de la misère, celui-là peut, non point par l'*abdication* définitive du vouloir-vivre mais au contraire par un *effort* suprême et désespéré de la volonté consciente, tuer en lui l'égoïsme et s'élever à la sainteté. La volonté n'est pas mauvaise en elle-même : elle est pervertie, corrompue, déviée. Si, par une *conversion* radicale de la volonté nous parvenons au renoncement définitif et complet, si nous étouffons en nous le désir égoïste, alors une vie nouvelle devient possible pour nous dès cette terre, une vie dans la sainteté et la pureté. Tristan ne trouvait l'apaisement que dans la mort libératrice ; avec le désir amoureux la vie même s'éteignait en lui. Chez Parsifal la victoire sur le désir est le prélude d'une existence glorieuse et

sainte. Sachons nous élever, par la conversion, jusqu'à la résignation totale et la terre deviendra un royaume du Graal.

On le voit : Wagner ne croit plus comme jadis qu'une révolution puisse ramener l'âge d'or parmi les hommes. Mais il n'a pu se résigner non plus à regarder avec Schopenhauer la volonté comme mauvaise *dans son essence même*. L'homme, enseigne-t-il maintenant, est bon primitivement ; il a commencé sa carrière terrestre dans l'innocence et le bonheur. Mais il a, sous la pression de causes historiques d'une irrésistible puissance, subi une profonde dégénérescence qui affecte son être tout entier, physique et moral. Physiquement, la race blanche est dégénérée par suite d'une mauvaise alimentation et de croisements funestes qui ont altéré sa pureté. Le sang même des Aryens primitifs s'est vicié quand, à la suite de leurs migrations dans des contrées moins clémentes, ils ont cessé de se nourrir des fruits de la terre pour se faire chasseurs et carnivores et sont devenus des bêtes de proie altérées de sang et de meurtre. Il a été plus gravement corrompu encore par le mélange des races. Wagner admet en effet avec le comte Gobineau qu'une race supérieure en se mélangeant aux races inférieures perd fatalement de sa noblesse ; et il voit dans

l'abâtardissement de la race, dans la contamination de l'Aryen idéaliste par le Sémite réaliste et positif en qui s'incarne, à ses yeux, le vouloir-vivre égoïste sous sa forme la plus dangereuse, l'une des causes les plus graves de la déchéance de l'humanité moderne. Mais il importe de ne pas oublier que dans la pensée de Wagner cette décadence est en même temps et surtout une décadence *morale*. Si la race aryenne est souillée, si son sang est corrompu, c'est sa *volonté* surtout qui est déviée. Cette volonté a perdu son idéalisme primitif pour devenir âprement égoïste et belliqueuse, affamée de jouissance et de domination. La souillure morale marche de pair avec la souillure physique. C'est l'homme tout entier qui est atteint par le mal dans sa nature physique comme dans sa nature spirituelle, dans son corps comme dans son âme.

Comment peut se produire, dans ces conditions, la régénération ? De même que la déchéance affecte l'homme tout entier, le salut ne peut venir que d'un effort suprême de tout notre être vers le salut. Ce n'est pas le « progrès de la science » qui peut arrêter la décadence. La science matérialiste de notre temps n'est qu'un instrument au service de la volonté de puissance égoïste et se montre radicalement incapable de mettre fin aux maux réels qui travail-

lent l'humanité. L'État est tout aussi impuissant à nous venir en aide efficacement. Fondé sur l'intérêt égoïste, il ne peut pas ne pas garantir la propriété individuelle ; et garantissant la propriété, il ne peut pas la répartir de manière à ce que tous les citoyens aient intérêt au maintien de la propriété et, par suite, à l'existence de l'État. La société marche donc fatalement vers la dissolution. Et ce n'est pas seulement la société capitaliste qui est condamnée. Le démocrate utilitaire, le révolutionnaire haineux, le socialiste égalitaire sont aux yeux de Wagner aussi malfaisants que les défenseurs de l'ordre établi. Tout bouleversement qui a son principe dans un calcul d'intérêt est inévitablement stérile. Pour revenir à la santé, il faut que l'Européen moderne se régénère physiquement et moralement. Physiquement, par la pratique du végétarisme, par une sage hygiène de race qui mettra fin à des croisements néfastes au point de vue de la valeur de notre type humain. Moralement, en s'élevant à la pitié consciente, au renoncement, en redressant sa volonté dévoyée, en abdiquant l'égoïsme dégradant.

Et ainsi la régénération est pour Wagner, au fond, une doctrine religieuse. La *conversion* de la volonté, l'abdication de l'égoïsme où le sage selon Schopenhauer s'élève par la

pitié consciente est pour l'homme religieux le « miracle » qu'il appelle de ses vœux. La foi dans la régénération est identique en son essence dernière au christianisme. Non pas, bien entendu, au christianisme dogmatique des docteurs et des théologiens ni au christianisme formaliste des églises officielles, mais au christianisme vivant qui repose sur l'intuition de la souffrance universelle et sur la vision sublime du Christ rédempteur. Wagner associait jadis dans son adoration « Jésus qui souffrit pour l'humanité » et « Apollon qui lui conféra la souriante noblesse » ; il tenait le brahmanisme pour une révélation de valeur égale à celle du Christ. Maintenant Jésus n'est plus pour lui *un* des grands initiateurs de l'humanité : il est *le* représentant unique, miraculeux, divin de la volonté dirigée vers le bien. Pour savoir de science certaine où nous devons tendre, point n'est besoin de spéculations métaphysiques. Il suffit à l'homme d'élever ses yeux vers Jésus dont le sang divin a coulé sur la croix pour la rédemption de l'humanité dégénérée, dont l'amour infini nous montre où est le salut et nous promet la régénération.

L'œuvre de Wagner s'achève donc par une ardente profession de foi religieuse. Il avait exalté jadis la vie épanouie et surabondante, il

avait tracé en Siegfried l'image idéale de l'homme libre, toujours prêt à la guerre et aux aventures, inaccessible à la crainte, insoucieux de la mort, ne reconnaissant point de maître ni de Dieu au-dessus de lui. Maintenant il célèbre le renoncement et l'ascétisme ; il rend hommage au Dieu qui promit à l'homme pécheur la rédemption, au Christ qui par ses souffrances a racheté l'humanité. Il n'annonce plus le « crépuscule des dieux » mais le retour du règne de Dieu sur la terre. L'artiste est, à ses yeux, le successeur du prêtre. Tous deux expriment sous forme symbolique, l'un par ses fictions poétiques, l'autre par ses formules dogmatiques cette vérité éternelle qui échappe à toute représentation directe. Et peut-être les symboles de l'artiste donnent-ils aujourd'hui une satisfaction plus intime à l'âme moderne que ceux des prêtres. Les vieilles allégories religieuses sont touchantes assurément mais imparfaites et elles deviennent mensongères dès qu'on veut les donner pour des vérités historiques. Celles de l'artiste ne se donnent jamais pour autre chose que ce qu'elles sont. Une symphonie de Beethoven, une tragédie de Sophocle ou de Shakespeare sont une révélation plus profonde de la vérité chrétienne que tous les dogmes des prêtres. Issue de la symphonie et du drame, née de la collaboration fra-

ternelle de tous les arts, l'œuvre d'art intégrale est ainsi pour Wagner la forme la plus haute du mythe religieux, l'anticipation consolante des victoires de la foi par la fiction artistique. Le théâtre de Bayreuth est comme un temple de l'idéal, comme le témoignage de l'effort présent vers une culture nouvelle fondée sur le désintéressement et l'amour. Au sein de notre société moderne fondée sur l'égoïsme et la force, éprise de confort et de basse jouissance, travaillée par la soif de l'or et la volonté de puissance, déchirée par d'effroyables dissentiments, Wagner veut être le prophète d'un avenir meilleur, d'une religion d'amour et de paix, d'un christianisme idéal où peuvent communier, dans un élan joyeux vers la régénération, tous les hommes de bonne volonté.

CONCLUSION

Si Wagner a été très vivement contesté, et cela presque jusqu'à la fin de sa carrière, si pendant longtemps ses adversaires ont révoqué en doute son génie et soutenu que le bruit qui se faisait autour de ses productions ne tenait pas à leur valeur intrinsèque mais à une réclame savamment organisée, il est manifeste, aujourd'hui, que sa cause a triomphé de la manière la plus éclatante. Un simple coup d'œil jeté sur les statistiques que publient les *Bayreuther Blätter* ou le *Wagner-Jahrbuch* montre aussitôt la place énorme que tient Wagner dans la vie artistique contemporaine, au théâtre, au concert, dans les préoccupations de la critique et des lettrés. Ses œuvres se maintiennent au répertoire de toutes les scènes lyriques d'Europe et remplissent les caisses des directeurs. Son théâtre modèle de Bayreuth est en pleine prospérité et attire toujours une foule cosmopo-

lite de fidèles pèlerins. Sa musique paraît aujourd'hui être adaptée mieux que toute autre à la sensibilité de la moyenne du public cultivé. Sa gloire s'affirme par une diffusion toujours plus large de ses œuvres musicales ou critiques, par le flot sans cesse grossissant des publications qui le concernent ; elle est répandue par le livre, par l'image, par l'illustration, par la caricature. Tous les historiens qui ont entrepris ces derniers temps de dresser le bilan de la culture allemande au XIXe siècle s'accordent pour assigner à Wagner une place d'honneur dans l'évolution de l'art moderne. Et en fait, son importance est de premier ordre, que l'on considère en lui le créateur d'un langage musical nouveau, l'inventeur d'une forme d'art originale ou l'apôtre d'un nouvel idéal artistique et religieux.

Il est manifeste, d'abord, que Wagner a joué un rôle capital dans l'histoire de la langue musicale allemande ou européenne.

On sait qu'au cours du XIXe siècle la sensibilité nerveuse s'est développée et affinée d'une manière extraordinairement rapide, que le public moderne est devenu susceptible de ressentir des impressions de plus en plus délicates, différenciées, nuancées et que, parallèlement à cette évolution psychique on peut constater une évo-

lution de l'art musical qui traduit aujourd'hui par des procédés toujours plus perfectionnés les vibrations toujours plus subtiles et complexes de l'âme moderne. L'œuvre musicale tend à devenir un organisme tout à la fois plus compliqué, plus différencié dans ses éléments et aussi d'une plus rigoureuse unité. L'harmonie se fait plus savante et plus raffinée par la substitution progressive d'un chromatisme toujours plus hardi à l'ordre diatonique sur lequel est toujours fondé, en théorie tout au moins, le système tonal actuel. La polyphonie devient de plus en plus complexe par suite de l'indépendance toujours plus grande accordée aux voix secondaires longtemps subordonnées à la voix principale. Le rythme gagne sans cesse en liberté et en variété, il se montre toujours plus souple et plus naturel, moins soumis au schématisme de la mesure. Et en même temps que les éléments constitutifs de l'œuvre musicale se compliquent et se différencient de façon à pouvoir exprimer des impressions nerveuses de plus en plus subtiles, délicates, ténues, fugitives, — des impressions que la conscience d'autrefois eût été hors d'état de saisir et de fixer — ces éléments tendent également à constituer des organismes d'une unité plus rigoureuse. Il se produit — pour employer une for-

mule de Spencer — à la fois une *différenciation* et aussi une *intégration* croissante des éléments de l'œuvre musicale.

Or Wagner — et c'est là sans doute son mérite le plus solide — est, avec Liszt et Berlioz, l'artiste qui a le plus contribué à engager la musique dans ces voies nouvelles. Si l'on compare la technique de Wagner à celle des grands classiques de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe, d'un Beethoven, d'un Mozart, ou surtout à celle des musiciens d'opéra de l'âge précédent, d'un Weber, d'un Spontini, d'un Rossini, d'un Halévy, d'un Meyerbeer, on sent distinctement le changement profond qui s'est accompli. Par son harmonie, par sa polyphonie, par ses rythmes, par son instrumentation, par le cachet d'unité qu'il sait donner soit au drame entier soit à chacune de ses parties, Wagner est un des novateurs les plus féconds dans le sens du progrès musical. Il a véritablement créé une langue musicale nouvelle. Si nouvelle même qu'elle n'a d'abord pas été comprise par la masse de ses contemporains ! La critique conservatrice, en Allemagne d'abord, en France ensuite, dénonce avec indignation chez Wagner l'absence de mélodie, l'abus des dissonances, l'insuffisance du rythme, l'incohérence de la composition. Ne nous étonnons pas si nos con-

naisseurs voient dans l'ouverture du *Vaisseau Fantôme* « le chaos peignant le chaos », « une série d'accords stridents, de sifflements aigus, de grincements de cuivres enragés sans aucune trève, sans aucun repos pour l'oreille » — si, dans le prélude de *Tristan* ils ne perçoivent qu'un « entassement de sons discordants », s'ils comparent le prélude de *Lohengrin* au « bruit incohérent et vide de sens que produirait un organiste essayant un nouvel instrument et promenant au hasard ses doigts sur le clavier pour faire valoir l'éclat des divers jeux ». Ces jugements qui nous paraissent aujourd'hui si extravagants sont en réalité fort sincères. Ils ne font qu'exprimer avec une prétention amusante dans sa naïveté dogmatique le sentiment de désarroi qui saisit au premier moment l'auditeur français des années 1860 en présence d'un langage musical entièrement nouveau pour lui et dont il ne percevait ni la mélodie, ni le rythme, ni la logique interne. La gloire de Wagner c'est d'avoir trouvé la langue qui correspondait le mieux à l'impressionnabilité nerveuse plus affinée et plus différenciée de la seconde moitié du XIXe siècle. Il a été en avance sur son temps et ses œuvres n'ont d'abord fait impression que sur une assez petite élite. Mais peu à peu l'adaptation s'est faite. L'oreille du

public musicien s'est accoutumée aux combinaisons nouvelles qu'apportait Wagner. Et aujourd'hui son langage musical est familier au plus grand nombre et exerce une action immédiate et forte sur toutes les sensibilités.

Créateur d'une langue musicale plus différenciée, Wagner est aussi le créateur d'une forme d'art nouvelle, le drame intégral, le drame qui réalise la synthèse de tous les arts particuliers, poésie et musique, mimique et plastique. Et à ce point de vue aussi il nous apparaît comme le dernier terme d'une longue évolution, comme le génie souverain qui réalise enfin l'œuvre attendue, rêvée et préparée par les âges précédents.

Même si l'on refuse d'admettre, comme le soutient Wagner, que l'évolution entière de la littérature tende à la jeter dans les bras de la musique, il est certain que la notion d'un drame musical qui ne serait pas un assemblage disparate de morceaux de musique, de chant et d'airs de danse mais résulterait de la collaboration sincère de tous les arts, apparaît bien avant Wagner dans l'histoire de la littérature allemande. Elle est formulée dès le XVIIIe siècle par des esthéticiens comme Sulzer ou par des poètes comme Wieland. Elle figure, précisée jusque dans ses détails, en un passage célèbre

de l'*Adrastäa* de Herder. Et depuis elle n'a plus disparu de l'horizon littéraire. On a souvent observé que le drame schillérien tendait en quelque sorte de lui-même vers la musique. Schiller rêvait un drame *symboliste*, où la nature, au lieu d'être directement représentée, serait seulement suggérée à l'aide de symboles ; il avait confiance dans l'opéra pour réaliser cet idéal entrevu ; il a tenté à diverses reprises de s'essayer dans le drame lyrique ; et c'est finalement en écrivant des œuvres comme la *Fiancée de Messine* où il introduit le chœur antique et *Guillaume Tell* où l'élément lyrique est fort important et où le poète fit appel à la collaboration du musicien Zelter, que Schiller a cherché à réaliser sa conception du drame symbolique. Goethe de même sentait combien pouvait être féconde l'union de la musique et du drame. On a souvent observé que la seconde partie de son *Faust*, notamment, contient de nombreux motifs d'opéras et demanderait, pour produire son plein effet scénique, le concours de tous les arts.

Le drame musical est aussi la forme vers laquelle gravite le romantisme. On sait le culte que les romantiques ont professé pour la musique. Ils la tenaient pour « le plus romantique des arts », pour celui qui nous enseigne le

mieux à « sentir le sentiment ». Ils se passionnaient pour le problème obscur de la correspondance des divers ordres de sensations entre eux et proclamaient volontiers avec Hoffmann que la vue est pour le musicien une ouïe d'en dehors, que les couleurs, les parfums, les rayons lumineux lui apparaissent comme des sons et que leur combinaison est pour lui un merveilleux concert. Les penseurs romantiques comme Schelling, Solger, Schleiermacher pressentent le drame musical ou essayent de le définir. Hoffmann, à la fois musicien et poète, formule avec une parfaite lucidité le programme de l'œuvre d'art de l'avenir et travaille, sans grand succès d'ailleurs, à la réaliser. Parmi les contemporains mêmes de Wagner, deux des maîtres les plus célèbres du théâtre allemand, Otto Ludwig et Hebbel, conçoivent aussi un idéal de drame musical antérieurement à 1850 et tout à fait indépendamment de Wagner.

Il apparaît ainsi clairement que l' « œuvre d'art intégrale » n'est pas la fantaisie individuelle d'un artiste de génie, mais le produit d'une longue évolution. Elle est la réalisation d'un programme formulé bien avant le maître de Bayreuth, la réussite admirable où aboutissent les efforts convergents de nombreuses générations de poètes et d'artistes. Comme

créateur d'une forme d'art nouvelle depuis longtemps pressentie soit par les musiciens soit par les poètes, Wagner se classe parmi les grands initiateurs. Et l'on peut dire sans exagération que les représentations de l'*Anneau* à Bayreuth en 1876, où pour la première fois se révéla dans toute sa grandeur cette puissante conception synthétique du drame tel que le comprenait Wagner, marquent une date capitale dans l'histoire de l'art allemand et européen.

Enfin, Wagner n'est pas seulement un des grands maîtres de la forme. Il a voulu apporter à ses contemporains un idéal religieux et moral. Dans son *R. Wagner à Bayreuth*, Nietzsche a pu célébrer l'auteur de l'*Anneau du Nibelung* comme l'apôtre d'une culture nouvelle, comme le grand représentant de cette « sagesse tragique » qui fut celle des grands philosophes de la Grèce primitive, qui rayonne dans l'œuvre la plus sublime du génie hellénique, dans la tragédie attique, qui au XIXe siècle enfin inspira celui que Nietzsche regardait comme le premier des philosophes modernes, Schopenhauer. Dans notre société contemporaine résolument optimiste et naïvement rationaliste, qui croit à la science et à sa mission civilisatrice, qui est intimement convaincue que la raison humaine doit

et peut mener au bonheur, qui regarde le bonheur collectif au sein d'une société convenablement organisée comme l'idéal où tend l'humanité, Schopenhauer et Wagner ont prêché l'évangile de la sagesse tragique. Ils sont l'un et l'autre des pessimistes intellectuels. Ils savent, observe Nietzsche, toute l'impuissance de notre intelligence scientifique à diriger notre vie, à nous fournir les mobiles d'action dont nous avons besoin pour vivre. Ils savent que ce n'est pas notre science utilitaire moderne ni surtout notre vaine et stérile culture historique qui peut devenir le principe d'une civilisation supérieure. Ils savent surtout que dans ce monde où règne nécessairement la douleur, où chaque naissance est la mort d'êtres innombrables, où engendrer, vivre et assassiner ne sont qu'un, le but de nos efforts ne peut pas être le bonheur. Tous deux regardent en face l'univers mauvais sans se laisser abuser par les illusions d'un optimisme naïf et un peu lâche. Conscients de l'universelle souffrance, persuadés que l'histoire n'est qu'un brutal non-sens, ils sont les champions d'une culture diamétralement opposée à la civilisation rationaliste qui triomphe aujourd'hui, d'une « religion » fondée sur la sincérité intellectuelle absolue, sur la conscience aiguë de la souffrance et du péché universels, sur le mépris

du bien-être matériel et grossier, sur l'abdication radicale de tout désir égoïste.

Il ne me paraît pas douteux que la période héroïque du wagnérisme ne soit aujourd'hui terminée. Ce n'est point à dire que les anciens adversaires du maître de Bayreuth regagnent du terrain. L'antiwagnérisme d'autrefois est mort et ne revivra plus. On ne conteste plus guère, aujourd'hui, que Wagner ne soit, à côté de Beethoven et de Bach, un des plus grands génies de la musique moderne. Mais on s'insurge contre la domination exclusive et un peu tyrannique qu'il faisait peser sur le monde musical. Cette réaction qui a son point de départ non point chez les « réactionnaires » de la musique mais au contraire chez les musiciens et artistes d'avant-garde — chez ceux-là même, souvent, qui avaient passionnément lutté jadis pour le triomphe de la cause wagnérienne — s'annonce en Allemagne par le célèbre pamphlet de Nietzsche, *Le cas Wagner* (1888). Elle commence en France un peu plus tard, après 1890, timidement d'abord pour prendre peu à peu la forme très décidée, parfois presque agressive que nous pouvons observer aujourd'hui dans certains milieux. Essayons de nous rendre compte de ce qui s'est passé.

C'est d'abord la langue musicale elle-même

qui a continué son évolution. Il est incontestable que depuis Wagner la sensibilité musicale et, parallèlement, la technique a fait de nouveaux progrès dans le sens de la différenciation, de la complexité. La langue d'un Richard Strauss, la langue de nos plus récents compositeurs français de l'école de M. Vincent d'Indy ou de M. Debussy n'est déjà plus celle de Wagner. La petite élite cultivée dont l'oreille est faite au langage musical le plus récent commence à ne plus sentir Wagner comme un contemporain mais comme un maître du passé. L'admiration pour lui subsiste. Mais elle devient peu à peu plus intellectuelle, plus *historique*. Elle n'est peut-être plus, chez certains, aussi spontanée, aussi instinctive que par le passé.

Puis la foi dans la supériorité absolue du drame intégral en tant que forme musicale a singulièrement décru. Personne aujourd'hui ne songe plus à prendre à la lettre les théories de Wagner sur l'évolution des arts et leur irrésistible tendance vers la synthèse. On ne conteste guère aujourd'hui l'aptitude de la musique à se suffire à elle-même, la légitimité de la musique pure. On ne croit plus que l'ère de la musique absolue ait pris fin avec Beethoven ni que la symphonie avec chœur soit le dernier monument d'un genre désormais périmé. L'évolution de la musique ne

s'est pas faite (jusqu'à présent du moins) dans le sens annoncé par Wagner. Est-il besoin de rappeler comment, en France notamment, l'influence de César Franck, le grand connaisseur de Bach, l'incomparable professeur de construction polyphonique, le maître génial d'architecture musicale a grandi peu à peu en face de l'influence wagnérienne, comment Franck a détourné ses élèves du drame pour les orienter vers la symphonie ou vers la musique de chambre, comment grâce à son enseignement et son exemple il s'est produit ces dernières années un véritable renouveau symphonique, comment nos jeunes compositeurs n'ambitionnent plus aujourd'hui de recommencer *Tristan* ou *Parsifal* mais cherchent plutôt la formule d'une symphonie nouvelle unissant les qualités françaises de beauté, de simplicité de lignes à la complexité infinie qui caractérise l'âme moderne. Nos musiciens ont, en pleine conscience, quitté la voie où Wagner voulait engager l'art musical.

Ce n'est pas tout. Dans le domaine même du drame musical il s'est produit une réaction assez marquée contre l'art wagnérien. Pendant une assez longue période, aux environs de 1890, l'imitation de Wagner s'était imposée à nos musiciens avec une irrésistible puissance. On ne concevait pas qu'il pût être possible de construire un

drame musical autrement que d'après la formule et selon les procédés du maître de Bayreuth. Les meilleurs même n'échappaient pas à la contagion de cette hantise wagnérienne. Et l'on a pu remarquer que l'une des plus nobles œuvres dramatiques de l'école française moderne, le *Fervaal* de M. Vincent d'Indy, est bâtie selon le système wagnérien et ne serait pas concevable sans l'exemple de *Parsifal*. — Il n'en est plus ainsi aujourd'hui. Peu à peu on a formulé, en présence du drame musical de Wagner, des réserves toujours plus significatives. On s'est plaint de l'excès d'intellectualisme dont il est pénétré, des prétentions littéraires et philosophiques qui l'alourdissent. On a critiqué l'appareil pédantesque des motifs directeurs dont on prévoit le retour périodique, l'indiscrétion fatigante du développement thématique. On s'est lassé de la grandiloquence continue de la diction, du *ronron* wagnérien. On a senti ce que pouvait avoir d'artificiel ce monde mythique où Wagner nous ramenait sans cesse, avec ses personnages plus grands que nature, son héroïsme un peu tendu et son symbolisme perpétuel. A l'idéal wagnérien on a opposé d'autres conceptions du drame musical. On a vanté la noblesse et l'élégance de Rameau, la justesse parfaite et la force dramatique de sa déclamation, la perfection sobre de ses airs de

danse et de ses morceaux descriptifs. On s'est pris d'enthousiasme pour l'art à la fois subtil et barbare d'un Moussorgsky avec sa prodigieuse sincérité dans l'expression des sentiments et dans la notation du langage humain, avec son dédain absolu de toute architecture tonale et rythmique, avec sa recherche des traits intimes de l'individu et de la masse. On s'est laissé séduire par l'impressionnisme d'un Debussy qui, en opposition consciente et voulue avec les tendances wagnériennes, s'efforce, à l'aide des seules ressources de la ligne mélodique combinées avec celles de l'instrumentation et de l'harmonie la plus raffinée, d'exprimer directement les sensations, les émotions, tout le mystère de la vie nerveuse dans sa réalité la plus immédiate. — Wagner, cela ne fait point de doute, n'est plus le maître que suivent nos musiciens contemporains. On voit se dessiner chez eux toujours plus nettement la conviction que la forme dramatique qu'il a créée appartient au passé et qu'il faut chercher aujourd'hui dans d'autres directions.

Mais c'est surtout comme prophète d'une culture nouvelle que Wagner est aujourd'hui vivement contesté.

Tout le monde sait les attaques passionnées que Nietzsche a dirigées contre l'artiste qu'il

avait adoré à ses débuts mais en qui il dénonçait, au moment de sa maturité, un danger pour la civilisation moderne. Il voit dans l'auteur de *Parsifal* le type du néo-romantique contemporain. Il n'appartient pas à cette lignée de grands artistes comme Homère ou Sophocle, Calderon, Racine ou Goethe pour qui l'art a son principe dans une surabondance de vie et de santé et qui sont heureux de projeter hors d'eux-mêmes en l'incarnant dans l'œuvre d'art l'image de leur haute et lumineuse perfection. C'est un romantique, un maître du style flamboyant. C'est un histrion aux gestes pathétiques et au verbe sonore qui « joue » la grandeur sans être vraiment grand. C'est un prodigieux magnétiseur expert dans l'art d'hypnotiser les foules, de terrasser par ses passes irrésistibles les tempéraments les plus robustes. C'est un mystique pessimiste, ennemi de la saine nature, qui prêche l'idéal ascétique et condamne la joie des sens, l'amour humain, le désir comme le principe même du péché, qui exalte la vertu divine de la chasteté et jette un anathème retentissant aux sens, à la raison, à la science. Au total : Wagner est pour Nietzsche le type même du décadent. Il est, dans le domaine de l'art, ce que Schopenhauer est dans le domaine de la philosophie : un contempteur de la vie, un détracteur de la réalité, dont l'influence néfaste

doit fatalement, si l'on s'y abandonne sans résistance, aggraver la décadence dont souffre notre époque et mener au nihilisme pessimiste, à la ruine de la civilisation contemporaine.

Or ces idées de Nietzsche, rejetées à leur apparition comme un scandaleux paradoxe, ont depuis fait du chemin. On ne croit plus, bien entendu, qu'il soit nécessaire de renier avec une sacrilège fureur le culte de Wagner. On ne conteste pas sa grandeur historique. Mais on se demande jusqu'à quel point son influence présente est légitime et salutaire. En France comme en Allemagne des voix nombreuses se sont élevées pour faire la critique du néo-romantisme, pour signaler ses exagérations, dévoiler ses faiblesses, dénoncer ses dangers. Et dans ces conditions on éprouve aussi le besoin de réagir contre les excès du culte wagnérien. On voit un critique comme Max Graf, par exemple, refuser d'égaler aux héros authentiques du germanisme, à des natures robustes et saines comme Luther ou Goethe, Bach ou Beethoven, une nature extrême et désharmonique comme celle de Wagner, ballottée entre un instinct de puissance exalté et un mysticisme religieux qui aspire au nirvânâ. Son œuvre, où il a fondu en un ensemble puissant toutes les créations des époques fécondes où naquirent les religions,

les cosmogonies et les mythes, résume l'œuvre des siècles primitifs, mais elle n'est pas une anticipation de l'avenir. Avec la magie de ses accents, elle est le « chant de harpe qui accompagne le crépuscule des vieux dieux, le soupir d'agonie d'une culture qui touche à sa fin ». — De même un wagnérien au-dessus de tout soupçon, collaborateur des *Bayreuther Blätter* et fervent admirateur du maître de Bayreuth, Arthur Seidl, ne laisse pas de reconnaître que Wagner est désormais une figure historique et que les modernes ne sauraient borner leurs ambitions à continuer ses traditions et ses procédés. Il n'hésite pas à proclamer la stérilité artistique des épigones du wagnérisme. Et il constate que le drame musical selon la formule wagnérienne, le drame fondé sur l'idée de rédemption a fait son temps. Wagner a décidément épuisé ce thème qu'il a varié sans se lasser depuis le *Vaisseau Fantôme* jusqu'à *Parsifal*. Le moment semble venu, aujourd'hui, de renoncer à cette attitude tragique et tendue, d'abjurer cet hyperidéalisme trop détaché des réalités terrestres, de peindre la vie réelle et ses aventures sous des couleurs moins sombres, de créer un drame qui dirait « oui » à l'existence sans pour cela tomber dans les trivialités du *vérisme* italien ou les brutalités du naturalisme contemporain. — Et

les jugements sur Wagner que l'on trouve dans nombre d'histoires récentes de la littérature ou de la culture allemande sont conçus dans le même esprit. On critique son romantisme extrême, on combat ses prétentions à l'hégémonie artistique, on blâme son exclusivisme à l'égard des autres manifestations d'art, on dénonce l'intransigeance de ses fanatiques, on se demande si son art n'est pas dans une large mesure un art de décadence, on trouve Wagner trop histrion et homme de théâtre pour qu'il soit possible de voir en lui le représentant par excellence de la culture germanique moderne.

Il m'a semblé intéressant de noter les manifestations les plus caractéristiques de ce mouvement d'hostilité ou de défiance à l'égard de Wagner qu'on a pu voir se développer ces derniers temps. Mais il ne faudrait pas que cette constatation pût faire naître un doute sur l'exceptionnelle valeur d'un artiste de son envergure.

Nietzsche lui-même, à l'époque de ses plus violentes attaques, avait parfaitement conscience de l'incomparable grandeur de celui qu'il combattait : « Malgré tout, disait-il, *il faut commencer par être wagnérien* » ; et dans son *Ecce homo* encore il mettait avec attendrissement ses années d'intimité avec Wagner au nombre des

bienfaits les plus précieux que lui eût apportés l'existence. On peut faire des réserves sur la valeur absolue et définitive de l'œuvre de Wagner et je doute qu'il obtienne, d'ici longtemps encore, cette unanimité dans l'admiration que rencontre un Beethoven par exemple. On peut estimer que les musiciens doivent s'affranchir de l'influence écrasante exercée sur eux par le créateur de l'art intégral et que le système wagnérien a aujourd'hui fait son temps. On peut combattre le néo-romantisme dont le maître de Bayreuth fut le plus illustre représentant, dénoncer ses dangers, s'efforcer d'orienter les générations nouvelles vers un idéal différent. Il n'en est pas moins certain que Wagner demeure en tout état de cause le plus grand événement de l'art allemand depuis Goethe. Lorsqu'on embrasse d'un coup d'œil les dimensions imposantes, la prodigieuse variété, l'admirable unité de son œuvre, on s'incline avec respect devant le Titan qui a rénové le langage musical de l'Europe, inventé une forme d'art d'une saisissante originalité, créé une suite de drames immortels, — la fresque colossale de l'*Anneau*, *Tristan* avec sa passion frémissante, la saine allégresse des *Maîtres*, *Parsifal* dans sa sérénité apaisée —, dressé enfin sur la colline de Bayreuth son théâtre modèle comme un temple consacré au grand art idéaliste et

désintéressé. S'il s'est montré parfois dur et injuste pour la France et le génie français, nous lui devons, pourtant, une profonde reconnaissance parce que, avec Berlioz, il a plus que tout autre artiste, contribué, au lendemain de nos désastres, à ranimer chez nous la flamme de l'enthousiasme musical qui menaçait de s'éteindre. Et il n'est pas douteux que cet Allemand de race pure, ce génie si authentiquement germanique a trouvé précisément chez nous une seconde patrie spirituelle.

Point n'est besoin que nous l'adorions comme un dieu et que nous admirions tout ce qu'il a fait sans restrictions ni réserves. Mais si nous n'abdiquons notre droit de critique ni devant l'homme ni devant son œuvre, nous demeurons je crois plus que jamais conscients de sa grandeur historique et respectons en lui un des plus nobles héros de l'Allemagne moderne et de l'art de tous les temps.

CATALOGUE

DES

OEUVRES DE WAGNER

Ce catalogue n'a aucune prétention à être complet. Je crois avoir signalé à peu près tout ce que Wagner a écrit en fait d'œuvres dramatiques ou musicales. Par contre je me suis borné à indiquer ses principales œuvres théoriques, ne voyant pas l'utilité que présenterait ici l'énumération détaillée des très nombreux ouvrages ou articles publiés par Wagner et qu'on trouvera dans les divers recueils signalés dans notre bibliographie sous la rubrique *Œuvres complètes*.

I. — DRAMES ET FRAGMENTS DRAMATIQUES OU LITTÉRAIRES

Poésie composée à l'occasion de la mort d'un camarade, nov. 1825.
Tragédies imitées des drames grecs, vers 1825 (disparu).
Leubald, vers 1827-29 (disparu sauf quelques fragments).
Pastorale, vers 1829 (disparu).
Die Hexenküche aus dem Faust, projet d'opéra, vers 1829.
Die Hochzeit, opéra en 3 actes (disparue).
Die Feen, 1833.
Das Liebesverbot, 1834-36.
Die hohe Braut, grand opéra en 5 actes, 1836 ; remaniement sous le titre **Die Franzosen vor Nizza**, 1842.
Die glückliche Baerenfamilie, opéra-comique en 2 actes, 1838 (fragment).
Rienzi der letzte der Tribunen, 1838-40.
Der fliegende Hollaender, 1840-41.

Die Sarazenin (Manfred), opéra en 5 actes ; esquisse 1841 ; scénario 1843.
Tannhaeuser und der Saengerkrieg auf der Wartburg, 1841-45.
Lohengrin, 1841-47.
Die Bergwerke von Falun, 1842 (esquisse).
Die Meistersinger von Nürnberg, esquisse 1845 ; livret 1861-62 ; composition 1862-67.
Friedrich der Rotbart, drame en 5 actes, projeté en 1848.
Jesus von Nazareth, 1848 (esquisses).
Der Ring des Nibelungen. — Travaux préparatoires : *Die Wibelungen* et *Der Nibelungenmythus als Entwurf zu einem Drama*, 1848. — Livret 1848-53. — Composition : *Rheingold*, 1853-54 ; *Walküre*, 1854-56 ; *Siegfried*, 1856-57 et 1865-69 : *Götterdämmerung*, 1869-74.
Wieland der Schmied, 1849 (esquisse).
Achilles, 1849 (esquisse).
Tristan und Isolde, première idée, 1854, livret 1857, composition 1857-59.
Die Sieger, 1856 (esquisse).
Eine Kapitulation, Lustspiel in antiker Manier, 1870-71.
Parsifal, première esquisse 1857, livret 1865-77, composition 1877-82.

II. — ŒUVRES MUSICALES

Sonate, Quatuor et **Grand air**, 1829 (disparus).
Ouverture en *si* bémol majeur, 1830 (disparue).
Sonate pour piano en *si* bémol majeur et **Polonaise** pour piano à 4 mains, 1831.
Fantaisie pour piano en *fa* dièse mineur, 1831.
Sonate en *ut* majeur (inédite).
Ouverture de concert en *ré* mineur, 1831.
IXe symphonie de Beethoven pour piano à 2 mains, 1830-31.
Ouverture de concert en *ut* majeur, 1831.
Sept compositions pour le Faust de Goethe, 1832 (inédit).
Ouverture pour le drame de Raupach *Le roi Enzio*, 1832.
Symphonie en *ut* majeur, 1832 (inédite).

Symphonie en *mi* majeur, 1834 (fragment).
Cantate pour la nouvelle année, 1834.
Ouverture pour la pièce d'Apel *Christophe Colomb*, 1835.
Ouverture « Polonia », 1836.
Ouverture « Rule Britannia », 1836.
Romance sur un texte de Holtei, 1837.
Hymne pour l'avènement de l'empereur Nicolas, 1837.
Der Tannenbaum sur un texte de Scheuerlin, 1838.
Les deux Grenadiers, d'après un texte de Heine, 1839.
Trois romances, 1839-40.
Faust-Ouverture, 1839 40, remaniée 1855.
Musique pour la **Descente de la Courtille** de Dumanoir (fragment perdu).
Réductions pour piano et arrangements divers d'après des opéras de Donizetti et Halévy.
Cantate pour l'inauguration de la statue du roi Frédéric Auguste de Saxe, 1843.
Das Liebesmahl der Apostel, scène biblique pour chœur d'hommes et orchestre, 1843.
Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten, pour chœur d'hommes et orchestre, 1844.
Musique funèbre pour les obsèques de C. M. von Weber, 1844.
Arrangement de l'**Iphigénie à Aulis** de Gluck, 1846.
Arrangement du **Stabat mater** de Palestrina, 1848.
Arrangement du **Don Juan** de Mozart, 1850.
Album Sonate (pour Mme Wesendonk), 1853.
Cinq poésies (pour Mme Wesendonk), 1857-58.
Feuille d'album (pour la princesse de Metternich), 1861.
Huldigungsmarsch (dédié au roi Louis II), 1864.
Siegfried-Idyll, 1871.
Kaisermarsch pour grand orchestre et chœur, 1871.
Feuille d'album (pour Mme Schott).
Marche solennelle pour le centenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis, 1876.

III. — PRINCIPALES ŒUVRES THÉORIQUES OU BIOGRAPHIQUES

Die Kunst und die Revolution, 1849.
Das Kunstwerk der Zukunft, 1849.
Kunst und Klima, 1850.

Das Judentum in der Musik, 1850.
Oper und Drama, 1851.
Ueber die Goethestiftung, 1851.
Eine Mitteilung an meine Freunde, 1851.
Ein Brief an Hector Berlioz, 1860.
« Zukunftsmusik », 1860.
Staat und Religion, 1864.
Deutsche Kunst und deutsche Politik, 1865.
Aufklärungen über das Judentum in der Musik, 1869.
Ueber das Dirigiren, 1869
Beethoven, 1870.
Ueber die Bestimmung der Oper, 1871.
Brief an Fr. Nietzsche, 1872.
Ueber Schauspieler und Sänger, 1872.
Brief über das Schauspielwesen, 1872.
Ueber die Benennung Musikdrama, 1872.
Was ist deutsch ? 1878.
Modern, 1878.
Publikum und Popularität, 1878.
Das Publikum in Zeit in Raum, 1878.
Wollen wir hoffen ? 1879.
Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, 1879.
Ueber das Dichten und Komponieren, 1879.
Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama, 1879.
Religion und Kunst, 1880.
Was nützt diese Erkenntnis ? 1880.
Erkenne dich selbst, 1881.
Heldentum und Christentum, 1881.
Brief an Heinrich von Stein, 1883.
Ueber das Weibliche im Menschlichen, 1883.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie des ouvrages concernant la vie et l'œuvre de Wagner a pris aujourd'hui des proportions colossales dont peu de gens soupçonnent l'étendue formidable. Le catalogue d'Oesterlein qui ne va pas au delà de la mort du maître (1883) ne contient pas moins de 10.180 numéros. Depuis 1883 le flot des publications wagnériennes continue à grossir sans arrêt. On pourra se faire une idée de ses progrès en consultant la *Bibliographie wagnérienne française* de H. Silège (1902) ainsi que les indications abondantes fournies par les *Bayreuther Blätter*, le *R. Wagner-Jahrbuch* et la biographie de Max Koch. Je me borne ici à indiquer les principaux livres ou recueils où l'on trouvera l'œuvre complète de Wagner, les correspondances les plus importantes, les grands recueils de documents sur Wagner et enfin les trois biographies qui me semblent essentielles à consulter.

1. ŒUVRES COMPLÈTES

R. Wagners Werken. Gesamtausgabe der Opern und Musikdramen, 11 vol. Leipzig, 1909 ss. (a commencé à paraître depuis le 22 mai 1909 ; comprendra trois séries : les partitions piano et chant, piano seul, et partitions d'orchestre).

Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 vol., Leipzig, 1871-83, 4e édit. 1908 ; traduction française de J. G. Prodhomme, Paris, 1907 ss. (en cours de publication).

Nachgelassene Schriften und Dichtungen, 2e édit., Leipzig, 1902.

Aus R. Wagners Pariser Zeit. Aufsätze und Kunst-Berichte des Meisters aus Paris 1841 ; 2 vol., Deutsche Bücherei, 64-65. Berlin, 1907.

Dix écrits de Wagner, par H. Silège. Paris, 1898.

Gedichte von R. Wagner (hg. v. Glasenapp). Berlin, 1905.

R. Wagner. *The work and mission of my life*. North american rewiew, 1879 ; édit. allemande, Leipzig, 1884 ; édit. française (de Hippeau), Paris, 1884.

R. Wagner. *Mein Leben*, 4 vol. Basel, 1870-1874 (tiré à 15 exemplaires pour les amis intimes du maître ; inédit jusqu'à présent).

2. CORRESPONDANCES

W. Altmann. *R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt*. Leipzig, 1905.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 vol. Leipzig, 1887. Traduction française de L. Schmitt, Leipzig, 1900.

R. Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer. F. Heine. Leipzig, 1888. Traduct. de G. Khnopff, Leipzig, 1903.

Briefe R. Wagners an Eliza Wille (hg. v. Golther). Berlin, 2e édit., 1908. Traduct. de A. Staps, Paris, 1894.

Briefe an A. Röckel von R. Wagner. Leipzig, 1894. Traduct. de M. Kuffarath, Leipzig, 1894.

R. Wagner an F. Praeger. Berlin, 2e édit., 1908.

Karl Heckel. *Briefe R. Wagners an Emil Heckel*. Berlin, 1899.

W. Weisheimer. *Erlebnisse mit R. Wagner, F. Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*. Stuttgart u. Leipzig, 1898.

Briefe R. Wagners an Otto Wesendonk (hg. v. Albert Heintz). Charlottenburg, 1898.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe, 1853-1871 ; Berlin, 1904. Traduction de Georges Khnopff. 2 vol., Berlin, Paris et Bruxelles.

R. Wagners Briefe an eine Putzmacherin (hg. v. D. Spitzer). Wien, 1906.

Angelo Neumann, *Erinnerungen an R. Wagner*. Leipzig, 1907. Traduct. de M. Rémon et Bauer, Paris [1908].

R. Wagner, Familienbriefe, 1832-1874. Berlin, Duncker, 1907.

R. Wagner an Minna Wagner. Des Meisters Briefe an seine erste Gattin. Berlin, 1908.

Richard Wagner, Bayreuther Briefe (hg. v. C. F. Glasenapp). Berlin, 1908.

Richard Wagner an seine Künstler (hg. v. Erich Kloss). Berlin, 1908.

3. DOCUMENTS DIVERS

Bayreuther Blätter : revue wagnériennne fondée par le Maître en 1876 et dirigée par Hans von Wolzogen jusqu'à présent.

Revue wagnérienne, Paris, 1885-88.

R. Wagner-Jahrbuch (hg. v. L. Frankenstein). Leipzig, 1906 ss.

4. PRINCIPALES BIOGRAPHIES

Glasenapp. *Das Leben R. Wagners*, 1re édit., 1876-77 ; la 4e édit., aujourd'hui en cours de publication, comprendra 6 volumes dont les tomes I à V allant depuis la naissance de Wagner jusqu'en 1877 ont actuellement paru.

Houston Stewart Chamberlain. *R. Wagner*. München, 1896. Traduction française abrégée et sans illustrations. Paris et Munich, 1899-1901.

Max Koch. *R. Wagner*. Erster Teil, 1813-1842 ; Berlin, 1907.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY SUCC^r

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21946 3921

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 2 0 2012		

Brigham Young University